

د. غالى شكري



شخصيات الكلاسيك
الى ابن سينا

دار الشروق

شَعَرْنَا الْحَدِيثَ..
إِلَى أَيْنَ..؟

طبعة دار الشروق الأولى
١٤١١ هـ - ١٩٩١ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة ١٦ شارع جراد حسن - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
بريلا شروق - تلکسی 93091 SHROK UN
بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
بريلا داشروق - تلکسی SHROK 20176 LE

د. غالى شكرى

شَعَرْنَا الْحَدِيثَ إِلَى أَيِّينَ؟

دارالشروق

إلى ذكرى ...
بدر شاكر السياب

مقدمة الطبعة الثالثة

صدر هذا الكتاب للمرة الأولى عام ١٩٦٨ ، وكانت فصوله قد عرفت النشر في المجلات الثقافية المتخصصة طيلة السنوات الخمس السابقة على هذا التاريخ . ومعنى ذلك أن مجموعة الأفكار والافتراضات التي وردت فيه قد مضى عليها الآن حوالى ربع قرن وهو وقت كاف لاختبار هذه الافتراضات وتلك الأفكار .

قامت الأطروحة الأساسية في هذا البحث على أساس « الحداثة » التي تربط أطراف حركة التجديد في الشعر العربى المعاصر . هذه الحداثة ليست واحدة على صعيد المفهوم ، وليست واحدة على صعيد المرحلة التاريخية ، وليست واحدة على صعيد الريادة .

إننا بازاء مفهوم مركزى للحداثة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون في وحدة بنائية ذات رؤية للعالم . ليست التفعيلة الواحدة أو الرموز أو الحكاية الشعرية وغير ذلك من أدوات إلّا وجهًا من وجوه التحديث ، أما الحداثة الشعرية ذاتها فهي الرؤية والرؤيا التي تختلف من اتجاه إلى آخر ومن شاعر إلى آخر ، وأحيانًا من قصيدة إلى أخرى .

ليس من مطلق في الوزن أو الصورة أو الخيال . والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء كان الايقاع موزونًا أو منشورًا ، وسواء كان الإيحاء للذات أو للجماعة ، وسواء كان الغناء للأفراح أو للجناز .

وعشية صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب كان قد مضى عشرون عامًا تقريبًا على تجارب التحديث التي بدأت غالبًا في العراق ومصر من مواقع مختلفة ، ربما شديدة الاختلاف . وكان من الواضح أن « الحركة » ليست فردية أو قطرية أو مرحلية . كان السياب مثلاً رائدًا استثنائيًا كبيرًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لنازك الملائكة والبياتى والحيدري ولويس عوض وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد . وكان العراق رائدًا عظيمًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لمصر وسورية ولبنان ، فهي حركة مستمرة رأسيًا وأفقيًا . وكان لويس عوض والسياب والبياتى أصحاب الفكر الطبقي ، بينما كان أورخان ميسر ومن بعده أدونيس من أصحاب الفكر القومى السورى ، وكان خليل حاوى من القوميين العرب . روافد ايديولوجية متعددة لا يجمعها سوى « إرادة التغيير » . كان النظام العربى القديم

قد مات . أعلنت موته نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية الحرب العربية الصهيونية الأولى .

ولم تكن الحركة أو ريادتها محدودة الزمن بخمس أو عشر سنوات . وإنما هي حركة مستمرة إلى الآن ، لم تنته ثورتها بعد . أى أن ثورة الحداثة في شعرنا لم تنته بعد . وإنما هي تفعل فعلها في الشعر العربى إلى اليوم ، وقد يكون هناك شاعر مجهول الآن مؤهل لاضافة ما إلى هذا الشعر « الحديث » ومن ثم فهو يستحق الانضمام إلى صنعة « الرواية » فالريادة ليست فردية من ناحية ولا تاريخية من ناحية أخرى . الريادة جماعية ، فالقول بأن هذا أو ذاك أول من فعل كذا وكذا هو قول يجافى الحقيقة الشعرية ، لأن هذه الأولوية الشاملة مجرد افتراض ميثافيزيقى لم يجسده أحد ، مهما كان عبقرياً . كذلك الأولوية القطرية ، فالتجديد في الشعر العربى كان تجديداً عربياً .

والريادة ليست تاريخية لأنها مازالت مستمرة .. فالأجيال التى توالى بعد السياب والبياتى وادونيس وحاوى والخال والحاج والماغوط وعلى الجندى وشوقى بغدادى وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وأحمد حجازى وكامل أيوب ، والأجيال التى تتالت بعد حسب الشيخ جعفر وأمل دنقل ومحمود درويش ومحمد عفيفى مطر وعصام محفوظ وممدوح عدوان ومحمد على شمس الدين والأجيال التى ولدت في الجزائر والمغرب وتونس كالمنصف المزغنى ومحمد حمدى وازراج عمر رزاقى بن العالى ، والأجيال التى عرفها السودان وليبيا بعد محمد الفيثورى وجبلى عبد الرحمن وتاج السر الحسن ، هذه الأجيال كلها اضافت وتضيف إلى مبدأ القصيدة العربية الحديثة وإلى مفهوم الحداثة عناصر جديدة لا بد من ادراجها إلى عملية الريادة التى مازالت مستمرة . إن أربعين عاماً ، هي كل عمر القصيدة العربية الحديثة ، لا تكفى للانتهاء من تقييم الحركة وتقصيدها ، بل تتطلب امعان النظر فيها والتنظير لها .

وهذا الكتاب هو جزء من « الحركة » وهى ما له وما عليه .

غالى شكرى

يوليو ١٩٨٩

الفصل الأول

شعرنا الحديث... إلى أين ؟

لا بد من مقدمة ، لأقول إن تسمية الحركة الحديثة في الشعر العربي بأنها حركة الشعر « الحديث » أو « الحر » أو « المنطلق » هي تسمية باعدت بينها وبين التوفيق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث . فلو كان المقصود هو الشعر المعاصر ، أي الذي نؤرخ له بفترة زمنية قريبة إلينا ، لجاز أن نصف ما يطرأ على هذا الشعر من عوامل التجديد أو التحرر أو الانطلاق . بهذه الأسماء دون غيرها . ولكني أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة تحد من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي ، لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق ، بشكل عام . إن التعميم الذي تتضمنه هذه الألفاظ هو الذي يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال . فأى تجديد بالضبط هذا الذي حدث للشعر ، ومن أي الأشياء تحرر ، وعلى أي نحو من الأنحاء ينطلق ؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات ، من واقع هذا الشعر من جهة ومن واقع الحضارة التي أثمرته من جهة أخرى هي التي ستحدد لنا المصطلح العلمي الدقيق . فما لا ريب فيه أن كل قديم كان جديداً في عصره ، ولقد تحرر ذلك القديم الجديد في أيامه على صورة من الصور ، وكانت جدته وتحرره تجسيدا لانطلاقه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . إذن فثمة شيء آخر ، مختلف كفيفاً ، يميز الحركة الجديدة الحرة المنطلقة ، التي ينبغي أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث . فالحدثة والمعاصرة متمايزتان ، خاصة في النقد الأوروبي الحديث . لم تعد الحدثة عند نقاد الغرب هي المرحلة الزمنية التي يعيشونها . فقد اختاروا « المعاصرة » تعبيراً موفقاً لهذا المعنى . وأوضحت الحدثة عندهم أيضاً تعني هذه « الحالة » التي أصبح عليها الشعر ، بل الرواية والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى ، إن شئنا الدقة في التشخيص .

ولربما يتساءل أحد المخلصين : وهل علينا أن ننقل مصطلحات الغرب كما هي ؟ وأجيب أن الحدثة ليست مصطلحاً تعريفاً بقدر ما نقول إن الرواية

العربية أو المسرح العربي ليس فنّاً غريباً ، وهي مصطلح غربي بقدر ما نعرف بما قلّمته الحضارة الغربية إلى فنوننا وآدابنا . وقد يحتج أحد المخلصين للمرة الثانية فيقول : إلا الشعر ، فهو ديوان العرب ، إن الرواية والمسرح بلا جنور في تراثنا العربي ، أما الشعر فجنوره غائرة في وجداننا وحضارتنا إلى أغوار سحيقة . ولكني أعود مع تسليمي بهذه الحقيقة لأقول إن الحداثة في الشعر العربي والأوربي على السواء ليست عنصراً تراثياً كاللغة والأوزان والصور والموضوعات ، وما إليها من التقاليد الأدبية التي تدخل في باب « موروث الشعر » ، وإنما هي « مفهوم » جديد للشعر يغيّر كافة المفاهيم التي عرفها التراث ، يغيّرها مجتمعة لا فرادى ، بقدر ما يغيّر القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور في مجموعها ، لا كل عصر على حدة . وقد يؤثر المفهوم الجديد على مسار التقاليد الأدبية ، ومن هنا يختلف تأثيره على الشعر الأوربي عن تأثيره على الشعر العربي ، لاختلاف التقاليد الأدبية لكل منهما . ومع ذلك يظل جوهر المفهوم الجديد هو الرابطة العميقة بين مختلف اتجاهات الشعر الحديث ، لأن المصدر الرئيسي لهذا المفهوم هو الثورة الحضارية المعاصرة . ولا كانت هذه الثورة - لظروف عديدة - قد اتخذت من أوروبا نقطة انطلاق لها ، فقد أقيمت مصطلحاتها في صياغة عالمية تخضع لمقتضيات الظروف المحلية ولا تتخلى عن صفاتها الإنسانية الشاملة . بل إن الشمول الإنساني من السمات الأساسية البارزة على وجه المفهوم الحضاري الحديث .

إن المفهوم الحضاري الحديث هو ذلك التصور الجديد للعالم الذي اقتحم نظرة الإنسان إلى الكون والإنسان والمجتمع في السنوات العشرين الأخيرة ، أي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . ولا شك أن ثمة إرهابات عديدة عرفها الفكر الإنساني في بداية هذا القرن مع مقدمات الحرب الأولى ، ولكنها لا تعلو كونها إرهابات آذنت بالتغير الثوري الجديد وإن لم تكن هي التغير نفسه . بل إننا لا نذهب إلى بعيد إذا قلنا إن الانقلابات الفكرية التي صاحبت القرن الماضي هي التي مهدت ورافقت وتفاعلت مع ثورة القرن العشرين . ومن ثم لا نستطيع أن نحدد المنابع الثورية لحضارتنا الراهنة ، ما لم نعد إلى تلك الجنور المتشابكة في أرض القرن التاسع عشر التي تغلب عليها العصارة الماركسية والداروينية والميثولوجية . فلقد كان

التفكير المادى، العلمى، العقلانى، هو السمة الأساسية لحضارة ذلك العصر . . .
ولست أطرح هذه السمة على هذا النحو التعبيرى لأقفز بعدئذ إلى القول بأن
حضارة القرن العشرين لم تكن سوى رد فعل لحضارة القرن الماضى ، فإن هذا
التفسير الآلى - ولا أقول النفسى ! - يوغل فى مناهات التعميم التى تزيدنا ظلاماً
على ظلام . فردود الأفعال التى قد تحدث على المستوى الفردى قلما تحدث على
مستوى تيارات الفكر ، ويستبعد نهائياً حدوثها على المستوى الحضارى الشامل .
كانت الماركسية كشفاً لقوانين الحركة فى الطبيعة والمجتمع ، كما كانت الداروينية
كشفاً لتطور بعض جوانب الكائن الإنسانى ، وكذلك كانت العلوم الميثولوجية
كشفاً لأصول العقائد الأولى . أى أن هذه المجموعة من الكشوف فى جملتها
تفصح عن منهج جديد واضح محدد ، يستلهم العلم والعقل والتجربة ، فى ربط
المقدمات بالنتائج . والعلة بالمعلول ، وفى كلمة واحدة جاء هذا المنهج ليحل
« اللغز » ويكشف « السر » ويعرف « المجهول » . وأيضاً ، كانت هذه المجموعة
من الكشوف تفصح عن نظرة « تاريخية » تستضىء بالماضى ، لتفسر الحاضر ،
وتتنبأ بالمستقبل . فالمنهج الجدلى والمادية التاريخية يتعرفان على « أصل » المجتمع ،
ثم يفسران « أزمة » العصر أو النظام الرأسمالى ، ثم يتنبآن بالمجتمع الاشتراكى
الذى ينعدم فيه الصراع الطبقي . أما الداروينية فتتعرف على « أصل » الإنسان
العضوى ، ثم تفسر كيانه الراهن ، وتتنبأ بالسوبرمان . وهكذا الميثولوجية ،
تتعرف على « أصل » التكوين العقائدى للبشرية ، ثم تفسر القلق العقائدى
المعاصر ، وتتنبأ بما سيكون عليه حال الإنسانية القادمة . ومعنى ذلك أن رؤيا
القرن التاسع عشر هى فى جوهرها رؤيا علمية عقلانية تاريخية ، تستهدف الإنارة
الكاملة للإنسان - ذلك المجهول ! - فى مختلف جوانبه : الإنسان الاجتماعى ،
والإنسان العضوى ، والإنسان السيكولوجى . ومعنى ذلك أيضاً ، أنها كانت
رؤيا إنسانية ، طموحاً ، متفائلة .

غير أن الواقع التاريخى كان يفسر لهذه الرؤيا ما لم يكن فى حسابها . فلم
يحقق التعاظم الاحتكارى فى الدول الصناعية المتقدمة نبوءة صاحبي « البيان الشيوعى »
إذ لم تخيم الاشتراكية على وجه العالم ، بل فتح التاريخ صفحة جديدة هى

« الاستعمار » . وكان الاستعمار صفحة سوداء معتمدة في تاريخ البشرية ، فهي الجذر الوحيد لكافة ما أصاب الإنسان من بلاء وأهوال وكوارث في حربين عالميتين ، لم تبدأ أولاهما عام ١٩١٤ كما يذهب المؤرخون ، ولكنها بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نمو الحركة الإمبريالية والتراحم على أسواق المواد الأولية والحامات الرخيصة . وفي خضم الحروب المهمة ، وفي غمرة العبوديات الجديدة كانت ثمة رؤيا جديدة تختمر في ضمير الإنسان الحديث ، في عقله وروحه ووجدانه ، في ماضيه وحاضره ومستقبله ، لم تكن رد فعل لتطرف رؤيا سابقة -- وإن بدت هكذا -- لأن هذا التطرف كما يحلو للبعض أن يتوهمه لم يكن هو الذي حطم « الجدار » الذي تستند إليه الإنسانية متمثلاً في ترأثها من القيم ، وعلى رأسها قيمة الحرية . لهذا جاءت رؤيا الإنسان الحديث ، أو الإنسان الخائب ، على أنقاض ذلك الجدار المحطم ، لا بمدافع الحربين المتتاليتين ، وإنما بأصابع النظام القائد لهاتين الحربين . وتخلّى إنسان هذا النظام والعصر ، تدريجياً ، عن الرؤيا الطموح المتفائلة ، بكل ما تشتمل عليه من علم وعقلانية . وأصبح الإنسان اللاعقل هو العمود الفقري للحضارة الغربية في مناهج العلم والفلسفة والآداب والفنون . وهنا نستأنف الحديث عن الشعر . إلا أن ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى نقطتين عاجلتين :

الأولى أن الرؤيا أو المفهوم أو المنهج الذي ساد طوال القرن التاسع عشر ، هو الأب الشرعي للاتجاهات الأدبية والفنية التي ظهرت آنذاك ، فالعلم والعقلانية والتجربة هم آباء الواقعية والطبيعية بل الرومانسية أحياناً . كذلك فرؤيا القرن العشرين هي الأم الشرعية للاتجاهات الأدبية والفنية المعاصرة ، فالحدس والاتحداد وغيرها من أساليب الفكر اللاعقل والمعادى للتجربة والعلم ، هي أمهات السريالية والدادية والعبثية والشيئية ، وما إليها . والنقطة الثانية هي أن حضارة الفكر الغربي عرفت الوحدة والتكامل بين جميع الآداب والفنون كالرواية والمسرح والشعر والفن التشكيلي والموسيقى ، بل بين هذه الصور الوجدانية والصور العقلية في الفلسفات والعلوم . فعندما ظهرت في آفاق العلم معاني الاتحداد والاحتمال ظهرت في نفس الوقت مرادفاتهما الفلسفية من البرجسونية إلى الوجودية ، وبدأت في

الظهور مدارس اللاوعي في علم النفس ، وتيار الشعور في الأدب إلى المسرح العبي أو اللامسرح ، والرواية الجديدة أو اللارواية . ولربما كان كافكا وبروست وجويس هم آباء الرواية الحديثة بحق ، ولكنهم آباء الأدب الحديث في نفس اللحظة . فهم أول من عكسوا ، بأدوات تعبيرية مختلفة — باختلاف التقاليد الأدبية لكل منهم — مأساة الإنسان الحديث . وكان ت . س . إليوت هو المندوب الرسمي لهذه المأساة في حقل الشعر .

وينخصص الناقد الأمريكي م.ل. روزنتال ما يقرب من ثلث كتابه الهام الذي نقله جميل الحسنى إلى العربية تحت عنوان « شعراء المدرسة الحديثة » حول قصائد بيتس وباوند التي أرهقت بشعر إليوت وأرضه الخراب . وهو لا يشير بحرف إلى تأثير هذا الروائي العظيم جيمس جويس على رؤيا إليوت بشكل عام ، وإلى استخدامه أداة تعبيرية محددة — هي تيار الشعور — في البناء الشعري . ولست أقصد بأن تأثير جويس كان تأثيراً مباشراً على أجيال الشعر الحديث، بل إنه لم يكن أول من استخدم تيار الوعي في الأدب الغربي، ولكنه هو الذي أشاع في الأدب الإنجليزي المناخ المأساوي الحاد الذي لون نفسه الإنسان الحديث في الغرب بألوان قاتمة تجسد الدمار . ولم يكن دور جويس إلا دقة الناقوس التي أيقظت الوجدان الإنجليزي على رياح الفناء . فقد كانت هذه الدقة هي العمل الفني الكبير « يولسيز » ، الرواية التي لم تبني وفق الأصول التقليدية للرواية الإنجليزية، ولكنها ثارت على تلك الأصول وفق مفهوم حديث للكون والإنسان والمجتمع . وانعكست هذه الثورة على البناء الروائي في تفكك أوصال الفرد وتحلل استمرارية الزمن وانعدام التفرقة بين الحقيقي واللاحقيقي وغلبة الجنس على عالم الحلم والواقع سواء بسواء . وتلك هي عناصر الرؤيا « الكونية » الحديثة ، التي حلت مكان الرؤيا « الإنسانية » السابقة . فالوجود ككل ، في مستواه التجريدي المطلق ، هو عماد الرؤيا الحديثة ، كبديل عن الوجود الاجتماعي أو الإنساني أو الجزئي الذي كان عماد الرؤيا السابقة . وإذا كانت العتمة والدمار والتحلل هي المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة ، فهي بلا شك رؤيا سوداء غامضة يلفها الضباب ، على النقيض من الرؤيا السابقة التي استهدفت الإنارة الكاملة . أي

أن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من « غموض » الشعر الحديث ، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو « السر » الكامن وراء هذا الغموض ، وإنما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق ، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد. وهنا ربما ثار سؤال جاد : ألم يعبر الأدب في شتى عصوره عن أكثر جوانب الحياة مأساوية ، منذ آيات المسرح اليوناني العظيم إلى آيات العصر الذهبي للرومانسية ؟ وصاحب السؤال على صواب ، ولكنه ليس على صواب كامل . فالمأساة الإنسانية هي خامة الآداب والفنون منذ فجر التاريخ حقاً ، ولكن العالم لم يشهد ما شهدته القرن العشرون من انتصارات علمية باهرة كان يتطلع إليها الإنسان فيما مضى — وهو في أتون المأساة — على أنها « الأمل » ، فكان هذا الأمل يلون المأساة الكلاسيكية أو الرومانسية بما يشبه الحنين إلى عالم أجمل وأفضل ، يؤيده في ذلك عاملان هما إلحاح العلوم المتصل على أن « المستقبل » كقيل بمحو المأساة ، وسيطرة الفلسفات المثالية والمدن الفاضلة على الأذهان والوجدان . أما الانتصارات العلمية الباهرة في القرن العشرين فقد رافقتها سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التي من شأنها أن تحيل انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان في أعز ما يمتلك من قيم : الحرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التقدم العلمي الملحد في عصرنا لم يبرو ذلك التعطش الميتافيزيقي إلى معرفة السر أو المألخز أو المجهول . بالإضافة إلى ما أصاب البشرية من حربين متتاليتين أسفرتا عن أرض خراب من كافة جوانبها ، الاجتماعية والروحية . وكانت الأرض الخراب منذ بداية الحرب العالمية الأولى هي الصورة الوحيدة التي تراءى أمام الشاعر الغربي ، فلا يتصور أن رسالته هي أن « بصوح » أحاسيسه إزاء ما تراه عيناه ، أو أن « يصور » شيئاً مما تراه هاتان العيان ، ولم يعد يفكر في « صناعة » الانطباعات أو الوقائع على ضوء مقاييس الفن السائدة كأن يبالغ في « تكبير » الحجم الطبيعي مبالغة كاريكاتورية حتى يصيبه المثلث بالاشمئزاز أو السخرية ، أو أن ينقل صوراً طبق الأصل لشعر القارئ باللامبالاة . إن شاعر القرن العشرين لم يفكر بهذا الأسلوب ، بل راح يتوسم بناء عالم جديد على أنقاض الأرض الخراب ، راح يحقق في أعماقه تفاعلاً

روحياً بعيد المدى يخلص به مجالات «الرؤيا» الحديثة للشعر. بل إن كلمة الرؤيا — إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ — لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث. غير أن معناها هنا يختلف عما ألفناه من قولنا «المدينة الفاضلة». فالرؤيا تقيم عالماً جديداً بحق، ولكن من أنقاض العالم القديم نفسه، لهذا يصبح شاعر كاليوت من رواد التجديد ومن دعاة التقاليد الأدبية أو موروث الشعر، معاً. ولهذا أيضاً لا يصبح العالم الجديد للشاعر طريقاً من الورود، بل تفوح منه رائحة المأساة في اختياره للبراءة التي ينشدها، على مستوى الفطرة الإنسانية في المجتمع البدائي، والفطرة الإنسانية في الفرد على المستوى العضوي. ولهذا ثالثاً تصبح الأسطورة هي البناء التعبيري الأمثل لدى الشاعر الحديث، لأنها تتضمن في كيانها العضوي ذلك المناخ القديم بما يجسده من نسج قريب من مادة الحلم. رؤيا الشاعر الحديث، إذن، هي تلك الطبيعة التي أشرت إلى أنها مصدر ما يراه البعض من «غموض»، ذلك أنها لا تشتمل على بناء منطقي مسلسل، مقدماته تؤدي بالضرورة إلى نتائج محددة، كالرباط الحتمي بين العلة والمعلول، فهكذا كان بعض الشعر الأوروبي في القرن التاسع عشر يكاد يكون مجموعة رياضية من المعادلات العاطفية أو الاجتماعية، تبعاً للمذهب الفني الذي يخضع له الشاعر. إن هذه النقطة يتوقف عندها الدكتور ليفيز طويلا في مقالة كتابه «اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي».

وقبل أن أعرض لرأى ليفيز بشيء من التفصيل أود أن أسجل هذا «التقابل» بين شعر القرن التاسع عشر والشعر الحديث في القرن العشرين. فبينما تعدد المذاهب في القرن الماضي، تتفق جميعاً اتفاقاً غير مكتوب على ذلك «الخط العام» للشعر الذي يمكن أن ندعوه بالنظام المنطقي. وعلى التقيض من هذه الظاهرة، نلاحظ أن الشعر الحديث في هذا القرن لا سبيل إلى تصنيفه في خانات واضحة محددة تحديداً حاسماً، أي أنه لم يتمذهب في اتجاهات متباينة، أو على الأقل متمايزة، على الرغم من أنه لا يخضع لمنطق بالغ الصرامة، بل لا يخضع لمنطق ما بالمعنى التقليدي المألوف. إن منطق الوحيد هو «الرؤيا»، إذا استطعنا أن ندعوها منطقاً. فالرؤيا، وهي قريبة من مادة الحلم، ترفض التجانس بين

جزئيات القصيدة الواحدة ، وإن أصرت على موقف كلى شامل لهذه الجزئيات. فجزئيات «الأرض الخراب» أو «الرجال الجوف» أو «أغنية للعاشق ا. ج. بروفر» هي خليط متناثر من المراثيات المحسوسة والتطلعات الغيبية ، من ذاتية الشاعر وموضوعية العالم الخارجى ، من الأصول العريقة للغة الإنجليزية ومن لهجات ولغات أوربية قديمة وحديثة، من أشواق تمت بصلة قرابة إلى الروح الآسيوية ومن صرخات الأزقة المظلمة فى أية مدينة غربية . كل ذلك تجده فى القصيدة الإليوتية الواحدة، بل قد تفاجأ به فى مجموعة صغيرة من الأبيات ، وسوف تقف حتماً على حافة الدهول حين تصطدم بهذه الظاهرة فى البيت الواحد ومن إلبوت إلى أحدث شاعر معاصر فى أوربا ، تقرأ منا صفوف لا نهاية لها من الشعراء الذين يختلفون معه فى حدة وعمق ، ولكننا نسلم لهم فى نفس الوقت بالقاسم المشترك الأعظم الذى يجمعهم ، وهو «الرؤيا» الحديثة فى الشعر ، كما أنهم يسلمون معنا فى نفس اللحظة بأنهم لا يتورطون فى الخضوع لأية تخطيطات نظرية مسبقة أو تالية ، ترسم لهم المذاهب والمدارس والاتجاهات .

يقول الدكتور ليفيز فى صدر كتابه القيم : « لكل عصر - إذن - مفاهيمه وتصويراته للشعر ، أى للموضوعات الشعرية أساساً ، وخامات الشعر ، والأحوال الشعرية . وربما كان أكثرها فعالية ، ما لم ينل منا اهتماماً يذكر . فالمفاهيم التى انحدرت إلينا من القرن الماضى أرسيت دعائمها فى مرحلة كبار الرومانتيكيين : وردزورث وكولريدج وبايرون وشيلي وكيتس . أن نحاول تصنيف هؤلاء ، فإن ذلك يعنى المغامرة بإساءة تقديمهم . فالأرجح أن غموضهم ولا تحددتهم هو السر الكامن وراء قوتهم » . لقد وضع الناقد بهذه الأسطر قاعدة هامة ، هى أن جذور الشعر الحديث تحمل فى شعيراتها الدقيقة كافة السمات الواضحة فى ثمار هذا الشعر . فقد كان اختياره لشعر كولريدج وكيتس - على وجه الخصوص - اختياراً عميقاً واعياً بخطورة الإرهاصات الفنية القائمة فى هذه النماذج الممتازة ، التى مهدت بدورها وبشرت بقلموم الشعر الحديث . فهذه النماذج - دون غيرها - لا سبيل إلى تصنيفها فى قوالب حديدية لا ترحم الشلوذ أو الاستثناء أو النشاز الذى قد تتسم به هذه النماذج ، ولا يتلاءم مع طبيعة العصر ، ولكنه يبدو

للعين العبقريّة الملهمة بشيء جديد يتجاوز عتبات العصر إلى آماذ أبعد غوراً .
ومن هنا يستطرد ليفيز : « فالشعر في كل عصر يميل إلى أن يضع لنفسه حدوداً هي
الأفكار التي تكون في أساسها شعرية ، والتي إذا تغيرت الظروف التي ولدتها
وأوجدتها تصبح حجاباً يحول دون الشاعر وخاءاته الكبيرة القيسة » . ولذلك ،
فما أرى ، تقتصر البشري بالمولود الجديد على كبار الشعراء فقط ، السابقين
على عملية الميلاد . ولعل مكافأتهم الحقيقية على هذه الحساسية العبقريّة بما يتشكل
في باطن المجتمع والحضارة والعصر ، هي أنهم يصبحون من العلامات المميزة
للتقاليد الشعرية السارية في تكوين المولود الجديد . أي أن الغموض الذي نستشعره
في كبار شعراء القرن الماضي — كما يرى ليفيز — يبرر لنا نظرياً على الأقل ،
ما نستشعره من غموض في الشعر الحديث . فقد وصل العالم في مختلف
جزئياته إلى درجة عالية من التعقيد والتركيب ، كما تعددت وسائل المعرفة العلمية
بصورة لا يفيد معها الحصر ، في محاولة لاهثة للحاق بركب الإنجازات الحضارية
وما تحقّقه من فتوحات في النفس الإنسانية والمجتمع الإنساني إلى الدرجة التي
لا يملك معها الفن سوى التكثيف والتركيز .

والشاعر — يقول روزنتال — حين يدخل بمشكلات الحياة مدار عالمه الجمالي
فهو بعيد صوغها ويكشف لنا من معاني وجودنا المعاصر أكثر بكثير مما يخطر
ببالنا . وطبيعي أن كل ما هو جديد فوري تلتقطه الحواس في كامل يقظتها ،
يبدو أمراً مزعجاً ينبو عن المألوف ، « والغموض الذي نسمع الكثير عنه ، ليس
غموضاً في الحقيقة ، ولا ينجم عن القصيدة نفسها . وما يجعل القصيدة تبدو
صعبة إنما ينجم عادة عن الزاوية التي ينظر منها إلى هذه القصيدة ، وقد يكون مفتاح
هذه المشكلة في التقلبات المفاجئة التي تطرأ على السلوك والفكر وتجابهنا الحياة
بأمثالها كل يوم فتقبلها رغم عدم توقعنا لها . وما يدعو إلى العجب أن أبرز مظاهر
الفرقة بين أسلوب الشعر القديم والحديث ليست ناجمة ، كما هو الاعتقاد السائد ،
عن التحول من التعبير الواضح إلى لغة الأحاجي ، وإنما هي ناجمة عن الانتقال
من الصيغة الشكلية نسيباً إلى البساطة وصراحة التعبير ، مما أدخل على الشعر
ألفة لا صنعة فيها ولا تكلف وإدراكاً لحقائق الحياة اليومية بصورة لم تكن معهودة

من قبل « . إن روزنتال - بهذه الكلمات - إنما أوضح مشكلة البناء اللغوي في القصيدة الحديثة من أساسها اللفظي ، ونحن نعلم أن مدرسة إلبوت - إن جاز لنا أن ندعوها هكذا مؤقتاً - هي مدرسة « إعادة الشعر إلى الحياة » ، أي استلهاً لغة الحديث اليومية والتراث الشعبي في « تركيب » القصيدة الحديثة . ومعنى ذلك أن روزنتال على حق حين يسجل دهشته لما ندعوه بمشكلة الغموض في رأى البعض . لأن لغة الحياة - كما نفترض - هي لغة الوضوح ، على عكس لغة المعاجم أو « لغة الشعر » كما كان يقال في زمن مضى . فاللغة التي خصصتها العصور السابقة للزخارف الكلاسيكية والرومانسية في بناء القصيدة وجوها العام لم تعد هي لغة الشعر الحديث القائم على منطق « الرؤيا » الفنية . وهي في جوهرها بناء كالحلم تنقطع فيه مظاهر الارتباط المنظم المتسق بين المقدمات والنتائج والعللة والمعلول .

وبالتالى لن تكون لغة هذه الرؤيا الحلمية من مجففات القواميس المعلبة ، بل هي تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا ونوعية الحلم . فلا بأس حينئذ أن تلتقى لفظة من تراث تشوهر بجملة من التوراة أو تعبير شكسبيرى يتلوه مباشرة تركيب عامى يجرى على ألسنة أهل لندن ، مع حكمة صينية أو عبارة لاتينية أو لهجة تكشف عن بدائية الإحساس الجنسي . ولن يكون التركيب اللفظي وحده هو عماد « لغة الحياة » في الشعر الحديث ، فسوف تكون « الصورة اللغوية » هي الأخرى على نحو جديد : يلتقى فيها الحكيم أو المفكر أو القسيس بالرجل العادى أو الغانية ، جنباً إلى جنب مع الأحداث والمواقف التي لا يربط بينها سوى التناقض ، إن كان التناقض رباطاً يصل بين الأحداث . وقدماً كان بودلير نبياً للشعر الحديث حين تبلور إحساسه المفاجئ العليل بحياة فردية لا تنسجم مع المثل التي ينادى بها العصر الذي يعيش فيه ، وعلى التقيض من ذلك كان إحساسه بأنه مجرد فرد واحد من بين عديدين قضى عليهم أن يدفنوا في هذا الوجود الواسع ، حيث الحياة هي موت بالنسبة لجميع البشر . ونحن نذكر لماذا كان من بين الرموز المميزة للشعر الحديث بوجه عام ، أو الشعر الإنجليزى على الأقل ، صورة سجناء دانتى في دهايز الجحيم : « تعساء لم يولدوا ولم يموتوا ، لا يستحقون لوماً ولا تمجيذاً »

وهؤلاء هم سكان الأرض الخراب في قصيدة إليوت ، الذين يحولهم افتقارهم إلى النظرة الأخلاقية ، والفعالهم الآلى « إلى سجناء لنواتهم الجسدية عاجزين عن الالتزام بأى موقف ذى معنى إزاء الخير والشر » .

إن هذا التصور للحدائث في الشعر قد عرف العديد من التطورات الفكرية والفنية ، من إليوت إلى سان جون برس إلى أحدث شاعر معاصر في أوروبا لا يكتب قصيدة النثر فحسب بل يضع حرفاً واحداً — لا كلمة واحدة! — في السطر الشعري الواحد، وقد لا يكتمل هذا الحرف مع بقية ما يتلوه من حروف وكلمات وجمل في الشطرة الواحدة أو مجموعة الأَشْطُر أو القصيدة كلها. ولكن هذا المفهوم الحديث للشعر الذى يمضى جنباً إلى جنب مع الرواية والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى في غربى أوروبا وأمريكا ، يتخذ لنفسه مساراً آخر عند شعراء الرؤيا الاشتراكية . فلربما يفيد لوركا وبابلو نيرودا ولويس أراجون وناظم حكمت من إنجازات الشعر الغربى الحديث في اللغة أو الصور أو الأوزان — كل منها على حدة — ولكنهم لا يميلون إطلاقاً إلى « نقل » الرؤيا الغالبة على ذلك الشعر « ككل » فهم ما يزالون امتداداً أكثر تقدماً وازدهاراً لتلك الرؤيا الإنسانية التى عرفها القرن الماضى . في طموحها وتفاؤلها ووضوحها . إننا قد نجد شاعراً مثل أراجون أمضى فترة شبابه الفنى في أحضان السريالية ، ولكنه إذا تحول عنها إلى الماركسية في الفكر ، فإنه لا يتحول عما تحتويه من قيم جمالية أثرت إمكانياته الإبداعية الخالقة . بل إننا قد نقرأ لأراجون بعض أغنياته الحزينة التى تصل به أحياناً إلى حافة اليأس ، كأن يقول في قصيدته : « ليس من حب سعيد ، إنك عندما تفتح ذراعيك لتستقبل الدنيا ، ترسم خلفك علامة الصليب ! على أن أراجون وغيره من شعراء الغرب ذوى الرؤيا الاشتراكية ، قد يتأثرون بالقيم الجمالية للشعر الحديث ، وقد يصابون بالغثيان في هذا الوجود العبثى ، ولكن هذا التأثير وذلك الشعور لا يصوغان مفهومهم العام للشعر . إن رؤياهم هى رؤيا القرن التاسع عشر مهما أضاف إليها الزمن من تعميق وتطوير . وهم يسرون في خط مواز للشعر الحديث ، يلتقى معه ربما ، ولكنه لا يتقاطع معه إطلاقاً . على غير هذا النحو يتأثر شعراؤنا العرب بالرؤيا الحديثة للشعر . فمنهم من تقولب بالحضارة الغربية ولم يعد يرى إلا ماتراه ،

فجاء شعره - كرؤيا لا كشكل ومضمون - مطابقاً لأحدث إنجازات هذه الحضارة في المجال الشعري، مهما تنوعت أساليب كل شاعر وطبيعته . غير أن هناك آخرين يستلهمون الرؤيا الحديثة للشعر ، ولكن في إطار ثورتنا الحضارية المعاصرة وتقاليدها الأدبية الموروثة . إلا أن هؤلاء أيضاً تنوع أساليبهم وطبيعتهم بحيث يختلف « مدى » تأثير كل منهم بالرؤيا الحديثة من ناحية ، والمحتوى الثوري لحضارتنا من الناحية الأخرى .

ولا شك أن الشاعر العربي الحديث يعيش في مناخ معقد وشاذ ، فهو قد يلتقي مع رؤيا القرن العشرين عند الغرب ، وقد يلتقى مع رؤيا القرن التاسع عشر عند شعراء البلدان الاشتراكية، ولكنه في النهاية يحس إحساساً عميقاً بمسافة ما بينه وبين كل من الفريقين . ذلك أن الاختلاف بين رؤيا القرن الماضي والرؤيا الحديثة في الشعر ليس اختلافاً حضارياً، أى ليس اختلافاً في النوع ، وإنما هو اختلاف في « وجهة النظر » كما أنه اختلاف في « درجة التطور الاجتماعي » . وكلاهما عنصران في تكوين « الرؤيا » الشعرية، ولكنهما - بالقطع - ليسا الرؤيا نفسها . الحضارة الأوربية ، في جوهرها الأصيل ، تنعكس على شعر أراجون وافتوشنكو بنفس المقدار الذي تنعكس به على أزرا باوند وإليوت . غاية ما هناك أن هذه الحضارة من التنوع بحيث تسمح لوجهات النظر المختلفة ودرجات التطور المتباينة أن تنعكس بدورها على أعمال الشعراء . وليست وجهات النظر ودرجات التطور ، في التحليل النهائي، إلا القشرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تلون الحضارة الغربية في جانب منها بلون ، كما تلون الجانب الآخر بلون مختلف . إلا أن تعدد الألوان لا يفقد الكيان الحضاري للغرب وحدته العميقة التي يستمدّها أساساً من تراث عريق مشترك ، وتقاليده واحدة متجذرة في الوجدان . بل إن هذه القشرة السياسية والاقتصادية في الشعر ، ليس لها الدور المباشر كما هو الحال في الفكر .

أما الشاعر العربي الحديث ، فلا يربطه بالتراث الغربي إلا الجانب الإنساني العام ، فليست هناك وحدة حضارية تصل بينه وبين الشاعر في غربي أوروبا أو شرقيها . ذلك أننا نعيش في ظل حضارة متخلفة كيفياً عن حضارة الغرب .

ونحن إذا كنا نستطيع أن نعيش الحضارة الغربية عن كسب في المستوى التكنولوجي ، فإننا لا نستطيع أن نقوم بنفس العمل في المستوى الفني . بل إن « استيراد » الجانب التكنولوجي من حضارة الغرب ، قد أدى إلى « تقدم » الخطى الصناعية في المجتمع العربي ، بمعدل تتسع بواسطته الهوة بين الجانب المادي في حياتنا والجانب الفكري . بل إن استيراد الفكر مع الصناعة ، كان له أثره الفعال في تضخيم الإحساس بالانقسام القائم بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي عند الإنسان المثقف . ويقف الشاعر العربي الحديث على فوهة بركان يغلي منذ مائة عام بتفاعلات غريبة معقدة ، تفصله عن ركب الحضارة الإنسانية في ذروة تعبيرها الفني بأوروبا ، ما لا يقل عن أربعة قرون ، وهي المسافة التاريخية بين نهضتهم ونهضتنا . وبالرغم من أن الرؤيا الحديثة في الشعر قد أصبحت لغة إنسانية عامة ، يحق للشاعر أن يتهجها أسلوباً للحياة والفن ، فإن الشاعر العربي الحديث يحس اليوم أكثر من أي وقت مضى بقوسين كبيرين يحيطان به من جميع الجهات . فهو ، أولاً ، محاط بتراث محدد في الفكر والشعر ، وهو ، ثانياً ، محاط بأغلبية قارئة تمثل لحظات منحلة في حضارتنا هي لحظات التخلف المرعب والنكسة المريرة . وبين هذا الواقع الصخري ، والمثال البلوري المتاح له في قراءة الشعر الغربي الحديث ، يتمزق كما لم يتمزق أحد في تاريخنا ، من الروائي إلى الكاتب المسرحي إلى المفكر ، لان القوالب الموضوعية لدى هؤلاء تفسح أمامهم المجال لعمليات التوفيق (المصطنع أو الأصيل) بين أحدث منجزات التكنيك الغربي والتجربة المحلية الغائرة في الوجدان العربي .

يحيا شاعرنا الحديث إما في شوارع لندن وباريس ومكتباتها مباشرة ، وإما على أعتاب الصحف ولجان الشعر والبرنامج الثاني ومدرجات الجامعة وفصول المدارس في القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق . وسواء كان هنا أم هناك ، فهو يعاني معاناة الأتبياء هول المسافة بين التراث والرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين الواقع وهذه الرؤيا . فالتراث عندنا — ولو أن خامته عند بعض أسلافنا كأبي نواس ليست فوق الشبهات — إلا أن له قداسة العقائد الدينية . والعقيدة، مهما تناقضت مع حياتنا اليومية ، فهي دائماً على صواب ونحن على خطأ . لذلك كان الانفصال

بين أنبياء الحداثة في شعرنا وبين التراث ، مجرد انعكاس للانفصال التاريخي بين العقيدة والسلوك . لذلك أيضاً كان الشعر الحديث عودة حقيقية للحياة ، لا بالمعنى الساذج حين يقال إن هذه العودة تتمثل في اتخاذ لغة الواقع اليومي لغة للشعر ، وإنما بالمعنى الجوهرى الأعمق حين يتوقف - بهذا الشعر - الانفصال بين عالم الإنسان الداخلى وجلوره الفكرية المبطنة في قلب الأرض . أى عندما تصبح لنا حياة واحدة حقيقية . . لا حياتان ، إحداهما قناع .

ونحن نستطيع أن ننسى خمسين عاماً من نهضتنا حين نتحدث عن الشعر . فلعل ثورة عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكرى وطه حسين في أوائل هذا القرن هي البادرة الأولى في حياتنا الشعرية ، لأن نلتى عن كاهلنا عوائق الوجه السالب في التراث ، ونتجه إلى حضارتنا في تكاملها الحى العميق ، نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا وبين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة في أوروبا . كان طه حسين يستخدم « كوجتيو » ديكارت - على نحو من الأنحاء - في معالجة الشعر الجاهلى ، وكان شكرى والعقاد يتذرعان بهازلت وكولريديج ووردزورث في معالجة الكلاسيكية الجديدة من البارودى إلى شوقى .. ولقد اهترت أيامها فكرة التراث اهتزازاً شديداً ، بفضل القاعلية الحارة للمناهج الأوربية في نقاد جيل الثورة . أجل ، فقد كان الشق الآخر من القضية ، الواقع المعاصر، يهتر هو الآخر تحت وطأة إرهابيات الثورة المصرية ، والثورات العربية المعاصرة لها . وقد تحالف اهتزاز التراث - بمعناه السلبي الاجترارى - مع اهتزاز الواقع الحضارى في خلق « موجة جديدة » أينعت ثمارها في النقد والشعر معاً . ولم تكن « أبولو » إلا إحدى هذه الثمار في حقل الشعر، كما كانت دراسات العقاد حول الشعر المصرى وكتابات طه حسين حول مراحل تطور الشعر العربى ، بمثابة « المراجعة الجديدة » لمختلف أشكال التراث ، من أقدم شاعر جاهلى إلى أحدث شاعر معاصر . كانت هذه المراجعة بمثابة « أولى مراحل التطهيرة » لآثار العقد الموروثة من مركبات النقص لإزاء التراث من جانب ، والحضارة الغربية من جانب آخر.

إلا أن هذه الموجة لم تستمر أكثر من عشرين عاماً، أجهضت فيها الثورات العربية المتوالية ، وترعرعت السلفية الفنية بالعودة المحمومة إلى التراث منذ نهاية

الثلاثينات عند بداية الحرب الثانية إلى أوائل الخمسينات مع ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ . فهما يكن من شأن الانفجارات خلال هذه المرحلة السوداء من تاريخنا الحديث ، إلا أنها في خطوطها العريضة لم تخرج عن كونها مرحلة النكسة في حياة جيل الرواد . فقد أصابه إخفاق الثورات وويلات الحروب بنجية أمل عميقة ، كان من نتائجها الأساسية اغتيال حركة التجديد الحديثة في الفن والأدب والفكر ، والاتجاه فوراً إلى الأطر العقلية الجاهزة عند الأسلاف . وهكذا انبثقت السلفية الجديدة من صلب الثورية الأولى ، وأضحى العقاد عند أبناء جيلنا الحديث ممن لم تتح لهم مطالعة آثاره الأولى ، رمزاً مجسماً للسلفية والتخلف ، وأمسى عند أبناء الجيل السابق علينا مباشرة (كلويس عوض ومحمد مندور) نموذجاً لليأس يستوجب القرار إلى أوربا .

وأقبلت الموجة الجديدة الثانية من وراء البحار مع هذه الرياح القادمة من أوربا . ودخل أبناء الأربعينات والخمسينات من الجيل الأكاديمي في جولة قاسية مع جيل الرواد ، باسم « الحمس في الشعر » عند مندور ، تارة ، وباسم « الاشتراكية في الأدب » عند لويس عوض ، تارة أخرى ، إلى أن تمت الغلبة النظرية لجيلنا في المعركة الشهيرة الحاسمة بين طه حسين والعقاد من جانب ، ونقاد الأدب الواقعي من جانب آخر . هذا في مصر ، أما في بقية أرجاء الوطن العربي فقد اتخذت شكلاً آخر هو التطبيق العملي ، حيث جاءتنا من العراق ، على وجد التحديد ، البشائر الأولى لنجاح معركة التجديد على يدى نازك الملائكة وبلر شاكر السياب .

علينا أن ندرك هذه الأبعاد التاريخية لقضية الحداثة في شعرنا ، حتى نستدل منها على علامات الطريق إلى مجموعة المشكلات الأساسية التي تواجه وتوجه هذا الشعر . فالمستوى الكيفي المتخلف للحضارة العربية الراهنة ، هو الذي باعد بيتنا وبين الاتصال الوثيق بركب الحضارة الإنسانية . ومن ثم كان علينا أن نستورد نظريات النقد الأدبي كما نستورد محطات الكهرباء ، كذلك كان علينا أن نستورد أحدث منجزات التكنيك الشعري كما نستورد نظريات التربية والتعليم والفكر الفلسفي والاقتصادي والسياسي والقانوني - وليس الاستيراد في ذاته بعيب ،

على أن يكون استيراد التفاعل ، لا الأخذ دون العطاء .

ولم يكن لدينا طيلة القرن الذي يبدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر ، مانع طيه ، فتولدت العقد ومركبات النقص . كذلك تسبب هذا المستوى الحضارى المتخلف فى إبراز قضية التراث إبرازاً مبالغاً فيه ، مما أدى إلى تعطيل نمونا الروحى أمدأ طويلا . وانعكست هذه البطالة الروحىة فى درجة الانقصام العالية بين فكرنا وسلوكنا .

النقطة الثانية التى يجب ألا تغيب عن وعينا بصدد هذه القضية ، هى أن الحركة النقدية الطليعية للشعر كانت سابقة دائماً على الشعر الطليعى حتى بداية الستينات . بل إن ما أثمرناه من شعر فى أحضان الحركة النقدية المرافقة له كان يقل عنها من حيث المستوى لا من حيث النوع . أكثر من ذلك ، أنه كان يحدث أن يجمع الناقد الثورى إلى صفته الفكرية هذه ، صفة الشاعر المتمرد أيضاً . إلا أن مستوى الخلق عند هذا الناقد الشاعر — كالعقاد والمازنى وشكرى — كان يقل عن مستوى الفكر النقدى وعلى النقيض من ذلك تماماً بدأت الحركة الحديثة فى الشعر العربى ، فقد سبق الشعر الحديث ، النقد الحديث ، وصاحبت هذه الأسبقية درجة من النضج والعمق لم تصاحب النقد إلا فى سنواته القليلة الأخيرة . وقد حدث أن جمع الشاعر الحديث بين الشعر والنقد ، فكان شعره أقوى من نقده بكثير .

والنقطة الثالثة هى . أن شعرنا الحديث ، فى مختلف مراحل تطوره ومنذ بدايات الحمل به إلى مولده ، اقترن إلى حد كبير بحركة الأدب الواقعى من ناحية ، والمد الثورى للشعوب العربية من ناحية أخرى . أى أنه التزم — جمالياً — بصياغة النماذج الواقعية فى الأدب « الاشتراكى » ، كما التزم — اجتماعياً — بالنضال الجماهيرى فى بلادنا . ولقد تسببت هذه العلاقة المزدوجة بلا ريب فى خلق العديد من سمات — ومشكلات — هذا الشعر .

لقد تبلورت هذه النقاط الثلاث — تاريخياً — على مرحلتين : الأولى هى مرحلة « الرؤية » الفكرية للفن والواقع ، والمرحلة الثانية هى « الرؤيا الحديثة للشعر » . وقد ضمت المرحلتان أعرض جبهة لحركة الشعر الحديث ، بكل ما تعنيه هذه

الجبهة من صراعات وتيارات متعارضة .

التيار الأول يمثله « السلفيون الجدد » ، وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية ، وارتبطوا فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزنى بديل للعمود الخليلي . لقد بدأت أشعارهم حياتها نابضة بالحس الثوري الذي تمليه الفكرة القومية في تناقضها مع الأخطبوط الاستعماري وتلييتها لمشاعر أمتنا الراغبة في إقصاء التخلف . كما بدأت هذه الأشعار حياتها نابضة بالنغم الموسيقي الجديد الناجم عن التجربة الوزنية الجديدة . إلا أن هذين الجناحين - الالتزام القوي ووحدة التفعيلة - لم يتمكنوا من النهوض بالحركة الوليدة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . فأصبح الارتباط السياسي بالقومية العربية مضموناً بالغ التعميم لا يتسع لاحتواء اهتزازات العصر وتموجات الحضارة التي يحياها الشاعر . كذلك انتهى هذا المضمون الثوري في بدايته إلى نوع من الشعارات الخفيفة التي لا تستطيع أن تلبى احتياجات القارئ العربي الحديث في ملاحظته اللاهثة لتوترات العالم المحيط به . وكان من الطبيعي أن يصاب إنتاج هذا التيار بالخفاف والبوار ، بعد أن أصبح الحس القوي عند الإنسان العربي سابقاً على إبداع الشاعر الذي لم يعد أمامه سوى التسجيل والتقرير والعتاف ، فأصبحت الصحيفة اليومية أكثر أهمية من هذا الشعر . في المستوى الفني ، تحولت وحدة التفعيلة إلى قالب حديدي جديد لا يرحم الشعر من « اللجام » الموسيقي في إطار الوزن الخليلي . ومن ثم كان المضمون العام الخفيف ، يلتقي بصورة عفوية مع القدر الموسيقي المخطط في صورة التفعيلة ، فينتج عن هذا اللقاء الطبيعي ما ندعوه بالكليشيه الشعري إن جاز التعبير عن مجموعة العواطف المنعممة وفق أنباء النضال القوي ، وأشكال التفعيلة الواحدة . كانت الأصول الفكرية لهذا التيار ، تنبع من أربعة مصادر . أولاً أن علاقة هؤلاء الشعراء « بالتراث » ، علاقة أشبه ما تكون بالارتباط العقائدي . فكما أن الفكرة القومية تختلط عند بعضهم أحياناً بالدين ، كذلك فإن علاقة غالبهم بالتراث الشعري العربي علاقة عقائدية ، يجوز فيها الاجتهاد ، ولكنها ترفض التحرر الحقيقي والثورة الحقيقية . من هنا يظل شبح التراث جاثماً فوق ملكاتهم الخالقة سرياً عن طريق اللغة ، أي الفكر ، أو الشعور . التراث عند هذا الفريق

يتحول إلى تيار دافق لا شعورى يملى على الشاعر - وهو منوم فيما يشبه الغيوبة الصوفية - ملامح التكوين الحضارى المتخلف عن عصرنا ، متمسكاً بأهداب القشرة القومية المختلطة - عند بعضهم - بالدين . لذلك نحن نعيش بفرحة المحاولات الأولى لشعراء هذا التيار ، لأنها محاولات الاجتهاد للتحرر والانطلاق ، ولكننا نصاب بخيبة أمل حقيقية عندما تنضب التجارب وتجف وتصبح خواء من أى زاد جديد . المصدر الثانى ، هو امتداد للمصدر الأول ، ذلك أنه يتبلور عند السلفيين الجدد فى الارتباط « بالمطلق » ، لأنه الجدار الذى يستند إليه السلفى ، ويقيه شر « الانحراف » عن التراث . لقد استبدل المطلق القديم « وحدة البيت » بمطلق جديد هو « وحدة التفعيلة » ، ولكن المطلق فى ذاته لم يتغير بين القديم والجديد ، فهو موسيقى القافية وحرف الروى عند القدماء ، وهو موسيقى الأشطر المترابطة بالتفعيلة الواحدة عند الجدد . فالموسيقى الوزنية « الخليلية » هى المطلق الفنى عند هؤلاء وأولئك . هكذا يرتبط السلفيون الجدد بالمضمون ارتباطاً مرحلياً - إذا اتفقنا على أنه ليس هناك مضمون أبدي خاصة إذا كان هدفاً سياسياً - بينما هم يرتبطون بالشكل ارتباطاً إستراتيجياً مطلقاً . وهذا هو المصدر الثالث : الشكل .

إن السلفيين الجدد هم كبار الشكليين فى جبهة شعرنا الحديث . لذلك أيضاً ، فهم يمثلون أقصى اليمين فى هذه الجبهة . السلفيون الجدد يتمتعون عند البعض بسعة طيبة هى أنهم أكثر شاعرية ، وهم عند البعض الآخر كلاسيكيون ذوو نبرة عالية . هؤلاء وأولئك يرون الشعر « شكلاً » فقط . أما السلفيون الجدد فإنهم يرون أنفسهم منطقيين إلى أبعد حد ، لأن الشكل يرتبط تلقائياً بالمطلق ، والمطلق يرتبط تلقائياً بالتراث . والتراث عندهم « بناء عقائدى » سواء كانت العقيدة قومية أو دينية ، أو اختلطت هذه بتلك . وهنا يأتى المصدر الرابع والأخير : الرؤية الفكرية للواقع والفن . إن جبهة الشعر الحديث تضم هذا التيار لسبيين واضحين : لأن الارتباط الثورى بالحركة القومية هو اتجاه تقدمى ترحب به أية جبهة تقدمية للتفكير الفنى ، ولأن وحدة التفعيلة مقدمة ثورية لا بد منها لحركة الشعر الحديث إذا شئت الانطلاق إلى الآماد الرحبية . غير أن الوجود

الشعري لهذا الفريق ضمن حركة الشعر الحديث، لا يعنى بأية حال أنه من أبناء الرؤيا الحديثة للشعر. وإنما يقصد بهذا الوجود، في مجال التحديد، أنهم من أبناء «الرؤية الفكرية» للواقع والفن حيث يفصلون إحدى جزئيات الحضارة - وهي القومية - ولا يتصورون مرحلتنا الحضارية الراهنة في إطار العصر الحديث ككل. إن هذه الرؤية الفكرية وحيدة الجانب، لأنها تفصل ما لا سبيل إلى فصله، ولكنها رؤية منطقية مع موقفهم من التراث والمطلق والشكل. الرؤية الفكرية في حد ذاتها، أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر، ولكنها بمفردها لا تشكل إلا انفصالا شبيكياً في العيز الشاعرة، فتصاب من ثم بفقدان البصر، أو البصيرة الشعرية: أو الرؤيا الحديثة في الشعر. إن النظرة وحيدة الجانب من شأنها أولاً تضخيم الظاهرة، وثانياً عزلها عن غيرها من الظواهر، وثالثاً إيقافها عن الحركة، أى عن التطور. وتحول الظاهرة مع مرور الأيام إلى عقيدة شمولية ثابتة، لا علاقة لها بالشعر، وإن كانت ترتبط بالقومية أو بالدين أو بكليهما معاً.

وتمثل قيادة هذا الاتجاه في أعمال نازك الملائكة وأحمد عبد المعلى حجازي، بصورة أساسية. ولكن الدائرة تتسع فتشمل إنتاج أكثر من أصابع اليدين في المنطقة العربية، من الشعراء المجهدين. فلا شك أن الأعمال الأولى لنازك الملائكة وحجازي تتدفق بالحياة والعمق، بالرغم من ارتباطهما السياسي، بل إن هذا الارتباط، مع التحرر الوزني نسبياً، كان من الأسباب المباشرة لما تميزت به «شظايا ورماد» و«عاشقة الليل» و«مدينة بلا قلب» من حرارة التجارب الأولى وبكارتها. إلا أن الرسم البياني لتطور كل من الشاعرين يسجل هبوطاً ملحوظاً، نستشئ من ذلك محاولات حجازي المثابرة في تجاوز أسوار الدائرة الضيقة كما تبدو في قلة نادرة من قصائد ديوانه الأخير، أما نازك الملائكة فلإنها تتجه بخطى واسعة نحو نهاية الشوط، إلى الحاتمة الأسينة لهذا التيار السلبي الجديد، وهي التحجر والحمود واحتلال جانب المحافظين بحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. إن خطواتها التقليدية تقودها بالرغم عنها إلى حافة «اللاوجود» الشعري الذي أصاب المحافظين السابقين، حين كتبت أحدث قصائدها في العمود الخليلي كاملاً غير منقوص. بالطبع، هي لا تعلم الحجج الساذجة التي تقول بأن لكل تجربة

شكلها الخاص، ومن الممكن للشكل « القديم » أن يعبر عن تجربة « جديدة » ، تلك الحجج التي بارت منذ بعيد ، منذ تعرفنا على طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر كتنقيض للرؤية الشكلية عند السلفيين الجدد .

والتيار الثاني يمثله « الرومانسيون الاشتراكيون » ، أولئك الذين أرهصت بهم أرض الواقع المتفجر بالثورة الاجتماعية. فقد كان الشعب ولغة الشعب من الشعارات السياسية والأدبية الرائجة طيلة المد الثوري . وبينما لم تبرز الشعارات السياسية أية مكاسب ثورية في مجال الواقع ، فإن الشعارات الأدبية قد حققت نجاحاً ثورياً لا شك فيه في مجال الفن . فنذ دعوة سلامة موسى إلى الأدب المرتبط ، إلى دعوة لويس عوض إلى الأدب في سبيل الحياة ، إلى دعوة أنور المعداوي إلى الأدب الملتزم ، إلى معارك محمود العالم وحسين مروة وغائب طعمه وعلى سعد وصلاح خالص من أجل الأدب الواقعي ، كان الشعر الحديث يتمثل الجوانب الخاصة به من الدعوة إلى الالتزام ، كاستخدام لغة الحديث وهجران التقعر اللغوي والاتجاه إلى الموضوعات الوثيقة الصلة بحياة الناس والبحث عن صياغات تتلاءم مع طبيعة هذه الموضوعات، كالأقصوصة الشعرية . بالإضافة إلى أن الدعوة الاجتماعية أكثر شمولاً من الفكرة القومية ، وبالتالي فهي أكثر قرباً من المفهوم الحضاري العام للثورة . هذا القرب ينزع عن عيون أصحابها غشاوة التعصب الشوفيني للتراث ، وبالتالي للمطلق ، والشكل . إلا أن الرؤية الفكرية للواقع والفن ظلت هي الرابطة التي تصل بين هذا الفريق وبين أبناء الفريق الأول . وبالرغم من أن القائمة الخاصة بالرومانسيين الاشتراكيين تضم أكبر عدد من أسماء الشعراء العرب ، إلا أن أهم من يمثل هذا الاتجاه هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي . لقد جاءت غالبية قصائده متمردة على الجانب السلبي من التراث ، غير حريصة على المطلق التحليلي في موسيقى الشعر ، وبالتالي لم يكن البياتي قط شكلياً في اتجاهه الفني . شعر البياتي - على سبيل المثال - لا يقوم بعملية فصل متعسف لإحدى جزئيات الحضارة - كالقومية - وإن كان يركز بشكل واضح على الوجه الاجتماعي . واقتربه من المفهوم الحضاري العام للثورة ، يجعله أكثر قرباً من التراث الإنساني ، وأقل ميلاً إلى المطلقات في الحياة والفن ، وأبعد ما يكون عن الشكلية الثابتة

المفرغة من أية همزات وصل بالظواهر الأخرى ، والمتوقفة أبدياً عن الحركة .
 إلا أن قصائد شعراء هذا التيار ، ومنهم البياتي - باستثناء قصيدتيه الرائعتين
 «عذاب الحلاج» و«محنة أبي العلاء» - تغلب عليها الرؤية الفكرية دون الرؤيا
 الحديثة في الشعر ، لأنها ترتبط تلقائياً بالعنصر الاجتماعي في الحضارة كنصر
 وحيد أحياناً ، أو كنصر حاسم وموجه أحياناً أخرى . ومهما كان هذا العنصر
 أكثر رحابة من العنصر القوي ، فإنهما يشتركان معاً في النظرة الوحيدة الجانب ،
 التي من شأنها التضخيم والمبالغة في أحد الجوانب دون النظرة الكلية الشاملة ، التي
 أدعوها بالمفهوم الحضاري العام .

وبالرغم من رواج تسمية الواقعية الاشتراكية لهذا الشعر ، إلا أنه بعيد كل
 البعد عن الواقعية ، وإن كانت الرؤية الفكرية للجانب الاجتماعي تضيء عليه
 - مجازاً - صفة الاشتراكية . الرؤية الفكرية تجعل من هذا الشعر شعراً اشتراكياً ،
 ولكن هذه الرؤية نفسها في مستوى الفن تجعل منه شعراً رومانسياً . مع اختلاف
 مظهرى ، هو أن الرومانسية تلح على ذات الفرد ، بينما هذا التيار يلح على
 وجدان المجتمع . أما من حيث الجوهر فإن شعراءنا الاشتراكيين ينظرون إلى
 الفرد والمجتمع والحضارة نظرة رومانسية في جوهرها ، عمادها التضخيم والمبالغة في
 الأحاسيس والعواطف - التي تصل ببعضهم إلى حافة الكاينكاتور - والتركيز على
 أن الجوهر الإنساني هو الخير والظروف الخارجية هي الشر ، واستعذاب النقي
 والغربة - لا كرؤيا إنسانية شاملة - وإنما على المستوى الفردي المباشر . يضاف
 إلى هذا المضمون الرومانسي قلة الاهتمام - عن عمد أحياناً وعن جهل أحياناً
 أخرى - بالعناصر الجمالية في الشعر ، اقتناعاً - أو قصوراً - بضرورة تلويب
 المسافة بين الشعر والحياة . الرومانسيون الاشتراكيون يقفون - فكرياً - في الطرف
 النقيض من السلفيين الجدد ، ولكنهم - فنياً - يلتقون : فالسلفيون يحملون
 لواء الشكل ، والاشتراكيون يحملون راية المضمون . كلاهما ، داخلياً ، مقتنع
 بالوهم النقدي المتخلف الذي يقسم العمل الفني إلى شكل ومضمون . من هنا
 لا تشفع للاشتراكيين يسارياتهم الفكرية في قيادة الاتجاه الثوري للشعر الحديث .
 والتيار الثالث يمثل مرحلة «رد الفعل» ، فنياً وفكرياً ، على السلفيين الجدد

والرومانسيين الاشتراكيين ، جميعاً . أولئك هم أبناء مدرسة «التجاوز والتخطي» ، التي تعبر أسوار حضارتنا بقصد الذوبان في أعلى مستوى حضارى بلغه العالم المعاصر ، هروباً من مرحلة التخلف المرير التي نجتازها نحن . أولئك يرفضون التراث والمطلق والشكل والرؤية الفكرية ، بغير مساومة ولا تجزئ ولا تردد . إنهم يتصلون بالرؤيا الحديثة في الشعر بغير مواكبة لواقعهم الخاص ، وإنما بالانصهار في بوتقة الإنسان الحديث وحضارته المتبلورة في أوربا . هؤلاء تمردوا حياتياً أولاً على كافة أشكال المطلق من مقدسات التراث إلى مقدسات الواقع الراهن . لذلك جاء تمردهم الشعري مطابقاً لتمردهم الواقعي ، فأقبلوا يحطمون الصياغة الخليلية قديمها وجديدها ، ويمزقون الارتباط «العائدي» بالتراث لتحرر ذواتهم أولاً ، وهي مصدر كل شعر ، من أى قيد موهوم . رفضوا القشرة القومية والمحتوى الاجتماعي للثورة ، كآية تفاصيل تحول بينهم وبين التهام الحضارة كوحدة واحدة لا تتجزأ . من هنا كان إحساسهم العميق بضرورة تجاوز مرحلتنا الحضارية المتخلفة ، وتخطيها إلى أعتاب حضارة «الإنسان» في الغرب . لذلك ، أيضاً ، ارتبطوا مصيرياً بالتراث الغربي في الشعر ، خاصة في أحدث منجزاته : الرؤيا الشعرية . إن من بين شعراء هذا التيار قلة نادرة من المثقفين ثقافة جادة في بلادنا كتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا .

وربما كانت كلمة «تيار» هنا لا تفيد شيئاً ، لأن الرؤيا التي تجمعهم هي بعينها التي تفرقهم . إذ بهم يبدأ الشعر مرحلة التعدد والتنوع اللانهائي . فأنت لن تستطيع أن تقارن بينهم إلا في أوجه الاختلاف ، وما يضعهم في مكان واحد هو لقاء الصدفة ، إذ ينتمون إلى مفهوم حضارى عام مشترك . ولكنهم سرعان ما يفترون بناء على هذا اللقاء نفسه ، لأن الرؤيا الحديثة التي يجتمعون عندها ، هي ذروة التفرد والترحل والذاتية ، من ناحية الكينونة الشعرية ، بينما هي قمة الشمول الإنساني من حيث ماهيتها . ولعل هذا التراوح الذي يبلغ درجة الالتحام بين الخاص والعام في هذا الشعر ، هو المظهر الأول للرؤيا الشعرية الحديثة . ولعلها أيضاً نهاية الازدواجية الحقيقية بين الشعر والحياة . ولعلها ثالثاً مصدر المسافة الشاسعة بين هذا الشعر والقراء العرب ، لأن القراء يعيشون بين أسوار تجاوزها هؤلاء الشعراء ،

فلم ير القراء سوى الضباب وانعدام الرؤية لا غموضها . . إن أبناء هذا التيار يقدرون حركة اليسار المتطرف في نطاق جبهة الشعر الحديث ، إنهم يسار على اليسار إن جاز التعبير . وهم بذلك - ولا مجال للعجب - يلتقون مع أقصى اليمين في الإنسلاخ عن حضارتنا ككل ، يلتقون مع اليسار الفكري في الشمول وعمق النظرة . ولكنهم سرعان ما يتجاوزون السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، لأنهم يتخطون الرؤية الفكرية للواقع والفن ، إلى آفاق الرؤيا الحديثة في الشعر ، آفاقها التي لا تحد . إنهم يتناقضون مع شكلية السلفيين ومضمونية الاشتراكيين معاً ، لأنهم يرفضون هذا التصور للعمل الشعري ، كشكل ومضمون ، ويتقدمون إلينا بتصوير جديد ، هو الرؤيا القريبة من نبوءة العراف . هذا التيار من الشعراء منفي في وطنه ، ضائع في مجتمعه ، غريب في عالمه ، ولكنه لا يميل إلى تسطيح التجربة الإنسانية بتقسيمها إلى خير وشر كما يحاول الرومانسيون في تبسيطهم المبتذل . ولهذا فإن إحساسهم بالغربة والنفي ليس إحساساً رومانسياً قريباً من « الطرشة العاطفية » (حسب تعبير الدكتور مندور) ، وإنما هو إحساس كوني مصري بالغ الرهاقة والعمق . وهو شعور لم يتولد عن العتمة التي يتوه الرومانسي في ظلامها ، ولكنه نتاج الوضوح الكامل ، مصدر الرعب الحقيقي . هذا التيار ، في كلمة ، هو احتجاج مذعور على حضارتنا ، وليس معايشة لها .

أما التيار الرابع والأخير ، فهو القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر ، لأنه معايشة حارة وعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضارية المتخلفة التي نجتازها . إنه تيار لا يعايش أحد الجوانب - كالقوميين والاشتراكيين - دون بقية الجوانب ، وهو لا يتخذ مبادرة رد الفعل فيتسلق الأسوار ويهرب رافضاً هذه الحضارة بكل ما فيها . إنه يختار الطريق الصعب ، فيرفض الحلول الجزئية التي تقدمها الرؤية الفكرية للواقع والفن ، كما يرفض التجاوز والتخطي إلى مرحلة الرؤيا الشعرية الحديثة في الغرب ، وإنما هو يختار « معاناة » حضارتنا في مختلف جوانبها السالبة والموجبة ، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب . ويتبنى في صراحة ملحمة كل ما هو موجب . ويتحمل أعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث ، يحفظ لها « الوحدة » - لا التوازن - كما يحقق لأطرافها شروط الصراع الحر .

إن هؤلاء الثوريين يحاربون أقصى اليمين وأقصى اليسار بغير تملق ولا تسليم ، لأنهم يؤمنون حتى النخاع أن الشعر العربي الحديث هو « رسالتهم » الأولى إن لم تكن الوحيدة ، هو سلاحهم في معركة الإنسان بين الحضارة والتاريخ . لذلك يستوعبون كافة العناصر الحضارية الصانعة لمأساة التخلف في بلادنا من التراث إلى اللحظة المعاصرة ، الحصب والعقيم ، ثم يعايشونها — ولا أقول يصوغونها — في حرارة التجارب والانفعال والتجربة ، في كافة مستويات المعرفة والحدس ، فكرياً ونفسياً وجمالياً . ثم يعانون مرارة الخلق الأول ، للتجربة الشعرية الأصيلة والحديثة معاً .

هذا التيار الثوري يقوده جناحان يلخصان بأمانة وصدق الازدواج الكامن في حضارتنا : الجناح الأول هو الشعر الذي كتبه في أواخر حياته بدر شاكر السياب ، وما يزال يكتبه خليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر ، على اختلاف مستويات المهبة والثقافة والتجربة . والجناح الثاني يقوده شعراء العامة المصرية في القاهرة ، وشعراء العامة اللبنانية في بيروت . والجناحان كلاهما تجسيد دقيق لمتاح مراحل التطور الشعري الحديث ، من الرؤية الفكرية للواقع والفن في إطارها القوي والاشتراكي ، إلى الرؤيا الجديدة في الشعر باتجاهيه العربي والعالمي الشعبي . إن هذا الشعر ، وحده ، هو الأمل في شعر عربي حديث يتسابق عن جدارة مع الحركة الشعرية الحديثة في العالم المتقدم . لأنه ، أولاً ، ينطلق من حضارتنا ، وبالتالي فهو شعر أصيل مهما اختلف مع التراث أو المطلق أو الشكل أو الرؤية الفكرية . وثانياً ، لأنه ينطلق من حضارتنا « ككل » ، يتمثل كافة عناصرها في مختلف مستوياتها ، لا يغتصب إحدى جزئياتها ولا يغتال أحد جوانبها ولا يبالغ في تضخيم أحد محاورها . ولأنه ، ثالثاً ، ينفذ غبار العقد التاريخية ومركبات النقص ، فيتناول الظاهرة الشعرية في حركتها وتفاعلها مع بقية الظواهر الشعرية في العالم .

بقي أن نعرف كيف يدور الصراع بين هذه التيارات المتباينة التي لم تجمعها في دائرة واحدة سوى الحاجة التاريخية ،

الفصل الثانى

صراع المناقضات فى صفوف الشعر الحديث

الجهة بلغة السياسيين هى حلف طبقى منظم تحكم حركته وتوجهها علاقات القوى الاجتماعية المتحالفة . وذلك بميزان بالغ الحساسية هو الجماهير . فهى التى تستقطب بوحى من مصالحها الحقيقية ، القوى القادرة على القيادة . وقد يحدد الاستقطاب فتفصل بعض هذه القوى لتولى القيادة منفردة ، ولحسابها وحدها . فالعوامل التى تجمع الأطراف المتصارعة ، تقابلها عوامل مناقضة لها تعمل على التفريق بينها . وفى النهاية إذا كان التكتيك المرحلى يعمل على التجميع ، فربما يؤدى التخطيط الاستراتيجى على التفريق والصراع العلنى :

لن نستطيع بطبيعة الحال تطبيق قاعدة سياسية على نشاط إنسانى مختلف كالشعر . ولكننا بوحى منها نقول ، إن عوامل التجمع بين أطراف حركة الشعر الحديث ، كانت منذ خمسة عشر عاماً ، على درجة ما من القوة تكفل قيام جهة مشتركة . كانت عوامل التجمع على درجة من القوة ، لأن الحركة الشعرية الجديدة كانت ما تزال تخطو أولى خطواتها بكل ما تشتمل عليه من عناصر الضعف ، لم تكن أصداً محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى قد خفتت بعد ، بل لم تكن « الشوقيات » قد تنحت نهائياً عن مكان الصدارة من ركب الشعر العربى المعاصر . وبالرغم من البشائر الأولى التى حملت لواءها ترجمة على أحمد باكثير لمسرحية شكسبير « روميو وجولييت » فى إطار الشكل الشعرى المرسل ، وترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية « ماكبث » فى نفس الإطار الوزنى ، إلا أنى لا أميل فى صياغة هذا البحث إلى الاتجاه التاريخى الذى يرصد الظواهر حسب ترتيبها الزمنى بقدر ما أميل إلى الاتجاه الموضوعى الذى يلتقط من الظواهر أكثرها تجسداً للقضية التى نحن بصدددها الآن ، وهى كيف تم الصراع بين تيارات الشعر الحديث ، وكيف تمت الوحدة بينها ، ثم كيف سقطت قلاع هذه الوحدة ؟ للإجابة عن هذه التساؤلات ، ينبغى أن ننسى مؤقتاً ، الإرهاصات الشكلية للشعر

الحديث لأن قيمتها التاريخية لا تثبت بصورة آلية قيمتها الفنية الواقعية ، فنحن لا ندرى إلى أى مدى كان لهذه «الجنور» فضل إمداد التجارب الجديدة بعناصر الحياة . وإنما ندرى أن ثمة مفاتيح في حوزتنا، نستطيع بواسطتها أن نكتشف علامات الطريق إلى جبهة الشعر الحديث . فليس ما يهمنا الآن هو كيفية ظهور الشعر الحديث ، بقدر ما يعنيا على أى نحو ظهرت تياراته العديدة ، واتخذت لنفسها أشكالاً موحدة للصراع فيما بينها، هى ما ندعوه بالجهة أو الحركة التجديدية الحديثة في الشعر العربى .

ولعل أولى هذه العلامات التى تقودنا إلى مناخ شعرنا الحديث ، هى مقدمة ديوان « بلوتلاند » ومجموعة التجارب الشعرية التى ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧ وإن كانت التواريخ المثبتة فى نهاية كل قصيدة تؤكد أن هذه التجارب الشعرية تقع فى حياة لويس عوض إبان الفترة التى قضاها فى كيمبردج بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٠ . أى أنها تسبق كافة الإرهاصات والبدايات التى يشار إليها أكاديمياً بأنها الأصول الباكرة لحركة الشعر العربى الحديث . ولا تنبع أهمية بلوتلاند من ثورته الجارفة على القديم الذى مات ، ولم تعد الثورة عليه من البطولة فى شيء ، وإنما تنبع هذه الأهمية من أنه أعطى الشاعر العربى لأول مرة حقه فى التجريب بمعناه الواسع . فلقد كان من المفهوم أن للشاعر كل الحق فى «التجديد» فاحتفل التراث العربى بالكثير من المجددين الذين غيروا كثيراً أو قليلاً فى موضوعات الشعر وأغراضه وصوره ومعانيه وأشكاله ، كل حسب قدرته على «الاجتهاد» وحسب سعة الصدر أو ضيقها التى يتميز بها العصر والبيئة . إلا أن الاجتهاد والتجديد فى الشعر العربى لم يخرجوا به على طول تاريخه ، عن مجموعة ثابتة من الأصول التراثية ، سواء منها التى تبلورت فى قواعد نظرية عند عالم كالحليل ، أو تلك التى تبلورت فى نماذج بعينها للقيم الشعرية فى تراثنا العربى . وبالرغم من المحاولات الرائدة فى طريق الاجتهاد والتجديد لأمثال أبى نواس وأبى تمام، فإن العمود الحليلى لم يتلق هزته الأولى إلا فى الأندلس . ولقد آلت هذه الهزة إلى السكونية والثبات فيما بعد ، إلا أنها تركت دلالة خطيرة لا سبيل إلى تجاهلها أو إنكارها . تلك هى دلالة اللقاء بالحضارة الغربية فى أرفع مستوياتها ، وأعنى به الفن . فقد كان اللقاء الحضارى العميق بين التراث العربى والشعر

الأوربي ، هو الأب الشرعي لتلك الهزة العابرة التي أصابت العمود الخليلي بجراح ، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل . ذلك أن الأندلسيين قد كسروا حقاً عمود الشعر في كثير من الأحيان ، ولكنهم لم يتمكنوا قط من كسر عمود اللغة . وهذه هي النتيجة الأولى التي حصل عليها لويس عوض من دراسته للتجربة الأندلسية مع الشعر العربي ، وهذه أيضاً ، هي أولى التجارب التي تبناها في كتابته للشعر بالعامية المصرية . لقد لاحظ في نفس الفترة أثناء دراسته لمبادئ اللغة الإيطالية أن المسافة بين اللاتينية والإيطالية في الحصيلة اللفظية وقواعد النحو والصرف أقل بكثير من المسافة بين اللغة العربية والعامية المصرية . وحينئذ تساءل لماذا يترك المصريون عاميتهم بين جدران التراث الشعبي أو على ألسنة قلة نادرة من الشعراء الموهوبين ككبير التونسي ؟ ولكن علامة الاستفهام ما لبثت أن ذابت في زحمة حياته العلمية بالجامعة فلم يترك لنا سوى بضع قصائد بديوانه « بلوتلاند » ، وكتاب صغير يؤرخ لرحلته في أوربا هو « مذكرات طالب بعثة » لم يتح له النشر إلا في تشرين الثاني « نوفمبر » ١٩٦٥ . ولا تعنينا « مذكرات طالب بعثة » إلا في أن كاتبها كان يمتلك ناصية العامية المصرية نثراً ، كما سبق له أن امتلكها شعراً . أما مجموعة قصائده التي كتبها في بلوتلاند بالعامية ، فقد التزم في بعضها بالعروض الخليلي مع تحرر ما في الوزن والقافية والروى ، ولم يلتزم في بعضها الآخر شيئاً من هذا العروض . وهو في التزامه وتمرده أكد شيئاً هاماً ، هو أن العامية قادرة على تبنى « شعر الخاصة » ، قادرة على « التجريب » ، قادرة على استيعاب أعمق هموم العصر والجيل . وهذا هو الفرق بين محاولات بلوتلاند وبين العامية الجارية على الرباب ، أو على لسان شاعر عظيم كبير التونسي . وهذا هو الفرق أيضاً ، بين محاولات لويس عوض وبين موشحات الأندلسيين ورباعياتهم وأراجيزهم ونغماتهم . هذا الفرق وذلك ، يمكن صياغتهما في عبارة واحدة هي « الرؤيا الحديثة » للشعر والعالم ، التي جاء بها لويس عوض من أعماق أرض مصر ومن وراء البحار معاً ، وفي وقت واحد . لقد كانت التجربة الأندلسية بمثابة « المثير الأول » الذي نبه لويس عوض إلى إمكانية القيام بهذا الدور التاريخي ، فالحضارة الغربية تستطيع أن تمدنا بعناصر الرؤيا الحديثة ، بشرط أن نقف على

أرضنا . نتزود بأعمق ما في هذه الأرض من شرايين الحضارة الغائرة في وجداننا الروحي . هكذا حملت تجارب بلوتلاند إلينا بذور شعر حديث عماده العامة ، فكسرت بذلك عمود الخليل وعمود اللغة جميعاً .

وكانت التجربة الثانية الرائدة في بلوتلاند هي رفض المبدأ القائل بقيم نهائية في الشعر . لم يصدق لويس عوض أن العمود الخليلي هو الجامع المانع لموسيقى الوجود ، فحاول استيلاد أوزان جديدة من بحور الشعر الإنجليزي ، كما حاول ابتكار أوزان جديدة لم تكن مدونة من قبل . كان لويس عوض بذلك يغرس المفهوم المضاد للمطلق الموسيقي في الشعر ، كامتداد لمفهومه المضاد للمطلق في التراث ، ومصدر فيما بعد لمفهومه المضاد للمطلق في الشكل . لم يرفض لويس عوض التراث العربي رفضاً نهائياً ، ولكنه رفض أن يكون هذا التراث سيداً من القصر على الأحياء . لم يرفض لغة التراث ، فكتب بها معظم قصائده بلوتلاند ، ولكنه رفض اللغة المخططة المعصومة في المعاجم أو أدمغة الفقهاء ، فتبع صراع الشعراء الأوربيين مع اللغة « ومنهم نفر عظيم قد جعل الألفاظ تقف على رؤوسها » . وحاول في إحدى قصائده — مع اللغة العربية — هذه المغامرة . ولم يرفض أشكال التراث وموسيقاه فكتب بها معظم قصائده بلوتلاند ، والتزم بالخليل التزاماً صارماً . ولكنه لم يرفض أن يضيف إلى التراث شعراً قصصياً شبيهاً بشعر وولتر سكوت بعيداً عما سمعه في الجامعة من أن عمر بن أبي ربيعة عالج القصة بالشعر أو أن العقاد فعل ذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » ، فإن الشعر الغنائي هو الخامة الأساسية في هذه الأعمال ، وليست القصة ذات الأصول والقواعد الراسخة في الشعر والنثر . أضاف أيضاً ذلك اللون من الشعر القصصي المسمى عند الأوربيين بالبلاد . ولكن أخطر ما أضافه هو تلك الخاصية التي يسمونها بالفرنسية Enjambement ومعناها الحرفي « الجريان » ومعناها الشعرى تسلسل المعنى في أكثر من بيت ، وهي خاصية لا وجود لها في الشعر العربي الذي توارث الشعراء فيه وحدة البيت* ، وأضاف تجربة

* في التراث العربي ظاهرة مشابهة تدعى « التضمين » « والمضمن من الشعر : ما ضمنه بيتاً ، وقيل ما لم تتم معاني قوافيه إلا بالبيت الذي يليه » كما جاء في (لسان العرب — المجلد ١٣ — دار صادر وبيروت — لبنان — ص ٢٥٨) وهي ظاهرة شكلية تختلف عن خاصية « الجريان » في الشعر الأوربي من حيث إن « تسلسل المعنى في أكثر من بيت » يفقد معناه في « التضمين » لاقتصاره على حركة القافية . وقد اختلفت

في الشعر المنشور أقرب ما تكون إلى قصائد النثر الحديثة منها إلى الشعر المنشور الذي عرفته العربية طويلاً عند جبران وغيره . لهذا يعترف بأنه لم يتأثر في هذه التجربة بوالث وثمان مبدع الشعر المنشور ، وإنما شواهد الحال تدل على تأثره بالبيوت . وبالرغم من التحرر من كل وزن منتظم فوسيقى القصيدتين اللتين كتبهما شعراً منشوراً أدق وأعمق من الموسيقى الراتبة في « بلوتلاند » . ولعل فيهما من الشعر - يقول لويس - بقدر ما في بقية الديوان . وإن كان السبيل الوحيد إلى فهمهما هو الأذن المدربة على سماع شوبان وعجلات القطار الغليظة ، فربط ما بين أنغام الوجود مهما اختلفت مصادرها . كما أن فهم هاتين القصيدتين يحتاج إلى علم بالأساطير الأوربية وتفقه في الثقافات الغربية « ولن يحس بها إنسان يفهم الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى » . ويختتم هذا المناقشة التاريخي بقوله :

== النقد والنحاة العرب في قيمة التضمين ، فمنهم من استطاب وجوده في الشعر كالأنفوش ، مدلين على أنه من الممكن أن نجد بيتين عند العرب يجران مجرى الجملة الواحدة ، كقول الربيع بن خبيط الفزاري :

أصبحت لا أحمل السلاح ، ولا أملك رأس البعير ، إن نفرا
والدئب أخشاه ، إن مررت به وحدي ، وأخشى الرياح والمطرا

ف « تجانس الجملتين في التركيب » و « حكم المعطوف والمعطوف عليه أن يجرى مجرى المقدة الواحدة » هما الضابط الذي يحكم حركة البيتين ؛ وهما ضابط شكلي صرف . لذلك كان من بين النقاد والسحاة العرب من يرفض التضمين رفضاً قاطعاً . ومن هؤلاء أبو الحسن وغيره من قالوا « إن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه » ، « فكلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالاً شديداً كان أقبح مما لم يحتاج الأول فيه إلى الثاني هذه الحاجة ، قال : فن أشد التضمين قول الشاعر روى عن قطرب وغيره :

وليس المال ، فاعلمه ، بمال
من الأقوام إلا الذي
يريد به العلاء ويمته
لأقرب أقربيه ، وللقصى

فصنن بالموصل والصلة على شدة اتصال كل واحد منهما بصاحبه ، وقال النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن ضادقات
أتيهم سود الصدر مني

وهذا دون الأول لأنه ليس اتصال الخبر عنه بخبره في شدة اتصال الموصول بصلته « (نفس المرجع -

« ولا أمل للويس عوض إلا أن يقرأ هذا الديوان شاعر ناشئ مطبوع فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدد لنا ألوان الحياة وألحانها » .

لم يكن لويس عوض أول من كتب الشعر بالعامية ، فقد سبقه الشاعر الشعبي المجهول بمئات السنين . ولم يكن أول من استخدم اللغة على نحو غير مطروق ، ولم يكن أول من استلهم القصة في الشعر ، ولم يكن أول من نادى بالوحدة الدينامية في القصيدة . . إلى بقية هذه القائمة التي سجلتها فيما سبق تحت عبارة « وأضاف » فليس هناك من تناقض بين أن لا يكون لويس عوض هو الطارق الأول لهذه الجزئية أو تلك . وبين أن يكون هو الرائد الأول للرؤيا الحديثة التي جمعت هذه الأشلاء الممزقة على طول تاريخ الشعر العربي في وحدة واحدة ، تعيد النظر في كل جزئية على حدة فتعطيها مضموناً فنياً جديداً ، ثم تجمع الجزئيات المبعثرة في بناء مركب يصوغ الرؤيا الحديثة للعالم على نحو غاية في التعقيد ، كما يصوغ الرؤيا الحديثة للشعر على نحو غاية في التجريب . لهذا قلت إن أهمية بلوتلاند لا تنبع من أنه حاول الاجتهاد أو التجديد في نطاق الشعر العربي الموروث ، وإنما هو استمد من التجربة الأندلسية — رغم فشلها — روحاً جديدة هي روح « الثورة » لا التمرد ، وروح التجريب لا التجديد ، وروح الانتقال بشعرنا إلى مرحلة كيفية جديدة ، وروح التفاعل الحر بين مستوانا الحضاري المتخلف ودروة الحضارة الإنسانية في الغرب ، وروح الخلق لا الاجتهاد ، روح العصر .

ليست أهمية بلوتلاند ذات طابع تاريخي ، ولكنها ذات طابع موضوعي . فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصائد ، ومن حيث المستوى العلمي الأكاديمي للمقدمة ، لا تقدم أمثلة على درجة عالية من النضج والعمق . ولكنها من حيث الفعالية الإيجابية المشعة ، انعطفت بتاريخنا الشعري منعطفاً جديداً للغاية ، وفتحت باباً سرعان ما دخل منه الشعراء الموهوبون الذين راحوا يجددون لنا « ألوان الحياة وألحانها » كما أراد لويس عوض ، وأرادت من قبله طبيعة المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالي عشرين عاماً . دخل الشعراء العرب من العراق ومصر ولبنان وسوريا والسودان من أبواب الفتح الثوري الجديد ، يحملون على أكتافهم تراثات مشتركة ومتباينة في آن . منهم من فجر الحس القومي نبع الثورة في وجدانه

الشعري ، ومنهم من فجر الحس الاجتماعي هذا النبع ، ومنهم من فجر الحس اللغوي أعماق نفسه ، ومنهم من فجرت الحضارة الأوربية الكامن في هذه الأعماق ، فاجتمعت لأول مرة وبغير تنظيم أول جبهة للشعر الحديث .

ولم يكن ذلك التصنيف التقريبي الذي حاولنا به أن نميز بين تيارات شعرنا الحديث ، قد عرف طريقه إلى الوجود الواقعي بعد . لأنه خلال الأعوام الخمسة السابقة على ثوة ١٩٥٢ في مصر كان الشعر « الحر » أو « الحديد » أو « المنطلق » يجتاز أولى عتبات نموه بين أحضان الحس القومي والاجتماعي والإنساني العام ، والتي تعتمد في أغلبها على وحدة التفعيلة أساساً وزنياً بديلاً للعمود الخليلي بقافيته ورويه . كان هذا هو الحد الأدنى للاتفاق — اتفاقاً غير مكتوب — بين رواد المنعطف الحديد في الشعر العربي ، بين نازك والسياب والبياتي وعبد الصبور وغيرهم ممن أتاح لهم ظروف النشر تسجيل أولويتهم أو ممن لم تتح لهم هذه الفرصة . فالأولوية التي تعد بالشهور والسنوات القليلة ، لاتنال اعتباراً كبيراً في التقييم الموضوعي . لقد بدأ الجميع ثواراً يحملون في تكوينهم بذور اتجاهاتهم التي تبلورت فيما بعد . إلا أن ثورتهم الجماعية ، ومن مختلف أقطار المنطقة ، كانت تعبيراً أصيلاً عن « الحاجة الملحة » التي تدفع الإنسان في بلادنا إلى اكتشاف رؤيا جديدة تحمل مكان الرؤية القديمة التي دهمها الظلام الكثيف من شظايا الحريين العالميتين ، وحرب فلسطين ، وخيانات الرجعية المحلية وطغيان الاستعمار الأجنبي .

ولقد كان ظهور مجلة « الآداب » * البيروتية في كانون الثاني (يناير) ١٩٥٣ بمثابة أول « تجمع » ثوري للأدب الحديد . وبعد أن كان الشعر « الحر » يتعثر على أعتاب الصحف التي تملأ به حيزاً بدلاً من الفراغ ، أو بين جدران الندوات الخاصة في بيوت الشعراء ومحبي الشعر ، أو بين دفتي كتاب خجول لا يعرف طريقه إلى الجمهور الواسع . . صدرت « الآداب » تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، والدعوة الاجتماعية في الأدب ، والدعوة التحررية في الشعر . لذلك التف حولها

* هم الباحث هنا أن يؤكد على أهمية الدور الذي قامت به مجلة « الأديب » اللبنانية في معركة الشعر العربي ضد الجمود ، فقد كانت محاولات صاحبها « البير أديب » وزملائه في الشعر الرمزي المنشور من الإرماسات التي مهدت الأرض العربية لظهور الشعر الحديث .

المفكرون الثوريون والأدباء المجددون من جميع أنحاء الوطن العربي ، خاصة وأن الثورة المصرية في سنة ١٩٥٢ كانت إعلاناً حاسماً عن بداية مرحلة جديدة في تاريخ النضال العربي يتسم بالإيجابية في التعرف على أصحاب المصلحة الحقيقية في الثورة . وجاءت « الآداب » اللبنانية على أثر توقف « الرسالة » و « الثقافة » المصريتين ، إيداناً صريحاً بأن الفكر والأدب العربيين يقفان في صف واحد مع المرحلة الثورية الجديدة . وقد كانت « الآداب » بالنسبة للشعر « الحديد » ذات دلالة خاصة ، فلأول مرة يعثر على منبره الخاص ، وتنظيمه العلني . . فيخرج من السرايب السرية « تحت الأرض » إلى الهواء الطلق في إطار يحمي تجربته الجديدة من التبدد والضياع . لا يعنى ذلك أن « الآداب » تعصبت « للشكل » الحديد ، فقد فتحت معظم صفحاتها للأشكال الأخرى ، الرومانسية والكلاسيكية . ولكنها أصرت من ناحية « المضمون » على أن تستوعب هذه الأشكال هموم الثورة الجديدة . وخلال ثلاث سنوات من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥ كانت « الآداب » قد نشرت المحاور الرئيسية لتجربة التجديد في الشعر العربي ، جنباً إلى جنب ، مع « القديم » في هذا الشعر .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٥٥ أصدرت « الآداب » عدداً خاصاً « بالشعر الحديث » هو أول أشكال الجبهة التي نحن بصدد بحثها الآن . فقد استطاعت التجربة الحديثة خلال ثماني سنوات منذ عام ١٩٤٧ أن تصل إلى درجة من النضج والأصالة فتفرعت عن جذور الشجرة الأولى ، فروع عديدة أجملناها في تصنيفنا التقريبي بالفصل السابق . وباستثناء شعر العامية الذي لم يكن قد ازدهر في إطار التجربة الحديثة ، وباستثناء « قصيدة النثر » ، فإن هذا العدد الخاص بالشعر الحديث من مجلة « الآداب » يعد الصورة الريادية الأولى لجبهة الشعر الحديث . لقد ظهر بالعدد أربع وعشرون قصيدة منها الكلاسيكي المتقدم ، والرومانسي ، والحديد المتحرر . وقرأنا جنباً إلى جنب أسماء الجواهرى ونازك والسياب وعبد الصبور وبدوى الجبل ونزار وفدوى طوقان والققط والحيدري ويوسف الخطيب والفيتورى والحوماني ورثيف خوري وكاظم جواد وبديع حتى وجوزيف نجيم وغيرهم من أبناء الصياغة العمودية الصارمة ، أو القافية المتساوقة ، أو التفعيلة الواحدة . وكان شيئاً

واضحاً أن الدثرة التي تضم هؤلاء وأولئك هي دائرة «الرؤية الفكرية للواقع والفن» سواء كانت هذه الرؤية هي القومية العربية أو الاشتراكية العلمية. كما أنه بات واضحاً كذلك، أن أوزان التفعيلة الواحدة هي التي تجمع بين غالبية شعراء «الطليعة» الثورية الجديدة. سواء جاءت هذه التفعيلة في توافق مع الأَشْطَر المتساوية والإطار الأسطوري كما في قصيدة «رؤيا فوكاي» للسياب، أو في إطار الأقصوصة الشعرية كما في قصيدة «اللقاء» لفدوى طوقان، أو في إطار خاصية الجريان أو الانسياب المرسل بين الأبيات كما في قصيدة «الناس في بلادي» لصالح عبد الصبور.

لقد عثر ناثر بلوتلاند أخيراً، لا على شاعر واحد موهوب يقرأ ديوانه ويتأثر به ويغير من ألوان حياتنا وألحانها، بل على شعراء عديدين يتأثرون بجانب دون آخر أو بجزئية دون النظرة الشاملة، ولكنهم جميعاً يدخلون مرحلة «التجريب» التي تنعطف بالشعر العربي نحو اتجاه جديد يختلف كائناً وجزئياً عن مختلف حركات التجديد والاجتهاد السابقة على طول تاريخه. حقاً إن غياب «النظرة الشاملة» التي استهدفها صاحب بلوتلاند من جماع تجاربه مع العامة والأقاصيص الشعرية والانسياب الداخلي بين بداية القصيدة ونهايتها، قد أثر بصورة أو بأخرى على «نشأة» الاتجاهات الجديدة في شعرنا الحديث. فإن لويس عوض لم يقصد بكل تجربة من تجاربه أن تكون أمماً لتيار منفصل عن بقية التجارب المكونة للديوان. إن هذه التجارب «ككل» تقدم مفهوماً جديداً للشعر هو ما أدعوه «بالرؤيا الحديثة» فليست العامة في ذاتها أو الأقصوصة الشعرية أو الدراما أو وحدة القصيدة الدينامية، كل منها على انفراد، هي الغاية التي استهدفها مؤلف بلوتلاند. وإنما هو قصد الانتقال بشعرنا عبر مرحلة من «التجريب» إلى مستوى كيني جديد هو «الرؤيا». أما الذي حدث بالفعل، فهو انبهار فريق من الشعراء الجدد بإحدى الزوايا دون غيرها في بلوتلاند. بعضهم اقتصر على اتخاذ العامة «لغة» للشعر، فأجهض بذلك مفهوم بلوتلاند للشعر الحديث. لقد راق هذا البعض أن تكون العامة «لغة الشعب» وبما أنهم شعراء الشعب، شعراء الاشتراكية، فإنهم «يكثفون» بهذا الجانب دون بقية الجوانب. أو يقول البعض الآخر إن العامة

هي لغة القومية المحلية ، وبما أننا شعراء « مصريون » أولاً - على سبيل المثال - فنحن نرحب بالعامية المصرية لغة للشعر المصرى دون غيرها من العناصر التي اقترحها وجربها لويس عوض . وكانت النتيجة أن تفرع عن بلوتلاند ما لا يمت إلى المصدر الأصلي بصلة، بل قد يسىء إلى هذا المصدر ويغتال رسالته . فهؤلاء وأولئك قد أخذوا من بلوتلاند ما يناسبهم ويرضى فروضهم المسبقة، ولم يدخلوا قط مغامرة التجريب التي قد تهز فروضهم وتبنى لهم عالماً جديداً . لقد كانوا حاجة إلى من « يبرر » لهم الطريق الذي ساروا فيه ، لا إلى من يكتشف لهم طريقاً جديداً . وقد كشفت محاولاتهم طبيعتهم الشكلية المتخلفة حين اقتصروا على العامية كمصطلح شعري فتورمت أعمالهم من ناحية بنظرة وحيدة الجانب، ومن ناحية أخرى جرهم استخدام العامية « كلغة » فحسب إلى تقديس الجانب الشكلي في اللغة تقديساً كلاسيكياً . أما الحصيلة النهائية فكان توقفهم عند حدود « الرؤية الفكرية للواقع والفن » ، والمسافة الشاسعة التي تفصلهم عن تخوم « الرؤيا » الحديثة للشعر والعالم التي لا ترى في العامية مجرد لغة ، والتي لا ترى في اللغة عنصراً وحيداً في عملية الخلق الشعري . وكانت هذه الرؤية الفكرية للواقع والفن هي الأم الشرعية للتيارين اللذين تبلورا فيما دعوته بالسلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، ذلك أن المرحلة الثورية التي عايشتها محاولاتهم لم تخرج على قوانين « المرحلية » بنهايتها شبه الحتمية في أحضان المحافظة ، بل لم يكن ثمة داع على الإطلاق لقيام جبهة مشتركة ، إلا لأن أواصر العلاقة بينهما - الرؤية الفكرية - أقوى مؤقتاً من عوامل الفرقة . خاصة وأن اليمين الرجعي في الحقل الشعري كان يتولى السلطة الشرعية في المستوى الرسمي ، والسلطة الجماهيرية بحكم الأمر الواقع . وبما أنه لم يكن هناك « يسار متطرف » في مجال « التجريب » الشعري ، فإن قيام الجبهة على هذا النحو كان خطوة متقدمة على نحو من الأنحاء . ذلك أنها لا تستهدف في مرحلتها تلك إلا تدعيم موقفها الثوري ، وتصفية اليمين المحافظ من مواقعه الجماهيرية كحد أدنى . أما المواقع الرسمية فلم يفكر في إزالتها أحد لأنها ترتبط مصيرياً في بعض الظروف بالنظام السياسي للمجتمع .

هذا التحليل يوضح لنا أهمية التصدير الذي جاء بالعدد الخاص بالشعر

الحديث من مجلة « الآداب » عام ١٩٥٥ فقد آثرت أسرة التحرير إلى جانب الأربع والعشرين قضية المتباينة الاتجاهات الفنية والفكرية ، أن تضع أمامنا إجابة اثني عشر ناقداً ومفكراً وشاعراً عربياً على ما هو « مستقبل الشعر الحديث ؟ » وقد جاءت هذه الإجابة النقدية أو الفكرية مكتملة للإجابة الشعرية في تعدد اتجاهاتها وتباين تياراتها . أكد رثيف خوري وصلاح عبد الصبور وزكريا تامر والحجاوي على محلية الشعر في الإطار العربي العام بالتزاوج مع العاميات الشائعة في المنطقة ، والخروج على الانغلاق الموسيقى في النظام البيئي المقفل ، وانتهاج الأشكال الحديثة في الشعر الغربي كالقصة الشعرية والدراما ، والاتصال الحضاري بأرفع القيم الفكرية المعاصرة التي تحقق تقدماً ما في كيان الإنسان العربي ووجدانه . وذهب أحمد زكي أبو شادي وجبرا إبراهيم جبرا إلى أن غنائية الشعر العربي الأصيلة ستدفعه إلى الاحتفاظ بميزان موسيقى ما ، ولكن مع التمرد النسبي على قيود القافية الموحدة . وبينما أصر عدنان الراوي ونخالد الشواف وجورج صيدح على أن المحاولات الجديدة من شأنها اغتيال المضمون للشكل ، فإن سلامة موسى ورجاء النقاش أصرّا على أن المضمون الجديد هو الأمل في إنقاذ الشعر العربي من الجمود ، وهو الذي سيفرض قيماً جديدة في الفكر والحياة ، هو « المخلص » الحضاري العظيم من عصور الانحطاط ، أما بدیع حتى وجوزيف نجيم فقد رفعوا راية شعار التقليدي الشائع « المستقبل بيد الله » .

وبالرغم من أن مجلة « الآداب » منذ نشأتها تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، فإن ميزان القوى السياسية عام ١٩٥٥ كان يميل ناحية اليسار الاشتراكي العلمي بصورة ملحوظة . وانعكس ذلك على صفحات مجلة توجهها الأهداف السياسية المباشرة ، بأن كان المقال الرئيسي في ذلك العدد الخاص ، للناقد الاشتراكي محمود العالم حول « الشعر المصري الحديث » . وهو في اعتقادي الجزء الثالث من تخطيط المجلة بعد الإنتاج الشعري أولاً ، والحركة النقدية المرافقة له ثانياً ، ثم ذلك المناقشة التاريخي الذي اتخذ فيه العالم من الشعر المصري خاماً للبحث ، ولكنه قصد أساساً إلى ترسيخ قواعد « الرومانسية الاشتراكية » وفق نظرية شاملة في النقد الأدبي . وهذا هو الفرق بين دراسة محمود العالم وبقية الدراسات

في نفس العدد حول الشعر السوري أو العراقي . فالحق أن مقال العالم يصوغ منهجاً في الرؤية النقدية للشعر أكثر مما يدرس واقع الشعر المصري الحديث . ومن هنا تنبع أهميته التاريخية التالية لأهمية بلوتلاند ، لأن العالم في صياغة هذا المنهج كان تعبيراً نقدياً أصيلاً عن تيار شعري زاحف باسم الاشتراكية ، ولأن العالم التزم بهذا المنهج طيلة حياته النقدية ، ولأن العالم بهذا المنهج قد أثر تأثيراً واضحاً في مسار الحركة الشعرية الحديثة . ولو أن محمود أمين العالم كتب هذا المقال المطول خصيصاً لمجلة « الآداب » في عددها الممتاز ، لما كان عليه أي غبار ، ولكن مسارعته بنشر المقال في كتاب نقدي مشترك مع الدكتور عبد العظيم أنيس تحت عنوان « في الثقافة المصرية » هو الذي يؤكد الأهمية التاريخية التي نضفيها على هذا المقال بغض النظر عن إدراجه للنشر في ذلك العدد الخاص المنظم كجبهة فكرية للأدب الجديد ، سواء كان قومياً أو اشتراكياً . فنشر المقال في « الآداب » هو تمثيل للفكرة الاشتراكية في الأدب داخل إطار الجبهة ، ونشره بعد ذلك في كتاب له طابعه المذهبي المحدد يجعل منه مانفتست الاشتراكية الأدبية في حقل الشعر .

ينطلق محمود العالم في تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين : أولاهما أن الواقع السياسي للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية ، والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائي العفوي لذلك الصوت . والفرضية الثانية هي إن « الشكل الجديد » أو « وحدة التفعيلة » هي الفارس الذي طال غيابه ، وما إن أقبل حتى أنقذ شعرنا إنقاذاً أبدياً .

هناك إذن فرضية فكرية ، وأخرى فنية .. وكلاهما فيما أرى متلازمان ، مكملان لبعضهما البعض . الفرضية الأولى تقول إن شعرنا المصري نشأ في بدايته ركيكاً كعمارك العلماء ، مفككاً كاحتجاجات التجار وتحركات أصحاب الحرف الصغيرة ، قوياً عارماً - أخيراً - كالحركة العرابية ، حزيناً بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت إليه . ولقد عبر البارودي أصدق تعبير عن الطبقة الحاكمة الجديدة في طريقها إلى النمو والتعاظم ، وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب . فالبارودي في الحقيقة - يقول العالم - لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التي كانت تتحرك بها الثورة العرابية ، وإنما عبر عن تلك الفئات العليا من

كبار الملاك والتجار والعلماء . وخلال المرحلة الطويلة منذ مفتتح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة ١٩٣٦ « غير ذات موضوع » تحقق للشعر المصرى - فى رأى العالم - ثلاثة تيارات : كان شوق وحافظ ومحرم ونسيم ومطران المنابر الداعية لحزب الأمة . وقد تمسك شعراء هذا التيار الأول بالصياغة التقليدية ، إلا أنهم تمكنوا من تطوير قيمها فى حدود اللفظ والمعنى فحسب . وإن احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة ، مع استحداث تغييرات جانبية وإن لم تكن حاسمة . والتيار الثانى بقيادة شكرى والعقاد والمازنى ، وفيما بعد أبى شادى ، يمثلون الفئات الصغرى من الطبقة الوسطى ، وقد حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة التى تخصص فيها الأولون . وحاولوا التعبير عن همومهم الذاتية ، ولكن فى نسج تحليلى أقرب إلى الصياغة التقليدية أوقعهم فى براثن الازدواجية بين الفكر والحس فى العمل الشعرى . وكان أبو شادى مرشحاً - عند عمود العالم - لأن يتولى عرش التعبير عن كفاح الشعب المصرى ١٩٤٦ لولا قنوطه الذى تغلب عليه بفراره من المعركة فى ذلك التاريخ نفسه . غير أنهما إن أقبلت معارك شعبنا الواحدة تلو الأخرى ، مع الاستعمار ، حتى انبثق مع دماء الشهداء تيار جديد فى الشعر المصرى يقوده مناضلون حقيقيون من أمثال كمال عبد الحليم وعبد الرحمن الشرقاوى . جمع هذا التيار بين التعبير التقليدى العام والتعبير الذاتى ، أى أنه كان بمثابة « المركب الحديد » من العنصر الإيجابى فى التيار الأول ، والعنصر الإيجابى فى التيار الثانى . وتبلورت القيم الشعرية لهذا التيار فى نماذج صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وكمال نشأت وصف طويل من الشعراء المصريين . تبلورت هذه القيم فى بضع نقاط حددها العالم هكذا : التعبير بالصور تعبيراً بنائياً ، الجمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، زوال الازدواج بين الحس والفكر أو بين العقل والشعور ، سعة الانتشار الجماهيرى ، الاشتراك الفعلى فى عمليات الكفاح الوطنى . هذه النقاط هى جماع الفرضية الثانية ، الفرضية الفنية . ويختتم العالم دراسته أو منهجه الحديد بقوله : « ليكن تناولى السابق مجرد فروض تمهيدية نجس بها واقعنا الشعرى الحديث » .

إن الفرضية الفكرية الأولى تقول بميكانيكية التفاعل بين الفن والواقع . فالشعر

عند أصحاب هذه الفرضية هو المندوب النشط في مجالس النواب وميادين القتال ، يعلن في تكوينه شكلاً ومضموناً حدة الأزمات والهزائم والانتصارات فور حدوثها حتى ليصبح سجلاً تاريخياً أميناً . ولقد تسببت هذه الرؤية النقدية في أن تتحول آلاف « القصائد » إلى مستوى المنشورات السياسية أو صحف الحائط . فبالرغم من بديهية العلاقة الوثيقة بين الفكر والواقع ، إلا أن المنطق الجدلي لا يتصور قيام هذه العلاقة بصورة ميكانيكية . أولاً لأن الواقع ليس هو الواقع السياسي فحسب ، وليس هو الواقع الموضوعي فقط . الواقع حركة معقدة مركبة من ملايين العناصر والجزئيات ، بحيث أن اغتصاب أحد هذه العناصر بعزلها عن بقية الجزئيات المتشابكة يؤدي إلى اغتيال الواقع بمعناه الحى العميق . كذلك فإن تجادل الواقع الذاتى لفردية الشاعر اغتيال لأحد جوانب الواقع العام المنعكس في عملية الخلق الفنى .

هذا من ناحية « الواقع » ، أما من ناحية « الفن » فإن فرضية العالم تقوده إلى عكس مبتغاه ، فهو من حيث أراد أن يكون للشعر دوراً قيادياً في حياة الناس ، يقيم فرضيته أساساً على سلبية واضحة في العمل الفنى تجعله مجرد « عاكس » للواقع الخارجى ، مجرد صدى للصوت كما قلت . وليس هذا المفهوم إلا واحداً من النتائج النظرية والتطبيقية للفرضية السابقة . فالشعر — والفن عموماً — ليس مجرد قابلة تستقبل الوليد القادم ، وإنما هو تراث تاريخى وفاعليته تتبادل التأثير والتأثر مع محصلات الفكر الإنسانى العام ، وقوام رؤى متفاعلة على الدوام مع بقية العوامل الصانعة للنشاط الإنسانى ككل . ولا يمكن لمثل هذا العنصر الإيجابى الفعال أن يكون مجرد « قالب » يصب فيه الواقع « مضموناً » ما . إن الفرضية الميكانيكية التى أدت في خطها المستقيم إلى هذا التصور الآلى المبسر لطبيعة العمل الفنى بتقسيمه إلى شكل ومضمون . وهنا بالتحديد يأتى دور « العلاقة بين الفن والواقع » فإذا كان هذا الواقع ليس هو الواقع السياسى فحسب ، وإذا كان الفن ليس أداة سلبية طيعة بين أنياب الواقع ، فإن العلاقة « الجدلية » بينهما هى التفاعل الحر بين المكونات التراثية لفن الشعر مثلاً ، والاتجاهات المختلفة لهذا الفن فى بقية أنحاء العالم ، وطبيعة التكوين الذاتى المستقل لفردية الشاعر من حيث مؤهلاته الذهنية وخبراته الجمالية وقدراته النفسية وغير ذلك من خصائص يشارك

بها في معركة الحضارة التي يتنسم تياراتها ومكوناتها وصراعاتها . ومن ثم لا يعود الشعر «صورة» للأصل بل هو جزء من الأصل لا يتجزأ ، ليس بوقاً هاتفاً للثورة ، ولكنه جزء متمم بالضرورة لملاحمها العامة والتفصيلية على السواء . إن المنهج الجليل يؤكد على أهمية التمييز بين العام والخاص في حركة الظاهرة ، وعلى ضوء هذا المنهج تسقط الفرضية الميكانيكية التي لا تفرق بين «نوعية» الشعر كنشاط إنساني مختلف كيميائياً عن بقية النشاطات الأخرى بالرغم من تفاعله معها . وهذه هي قيمته الحقيقية ، إنه ليس رد فعل ، ليس انعكاساً ، وإنما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به . هو جزء من الثورة الحضارية الشاملة ، وهو جزء من «الانحطاط» الحضاري الشامل أيضاً ، جزء وليس صوتاً أو بوقاً ، ومن هنا مسئوليته وحرية معاً . فلأنه «جزء من» نستطيع حضارياً أن نحاسبه ، أما إذا كان «انعكاساً لـ» فبأي حق نحاسبه ؟ علينا حينذاك أن نحاسب الأصل لا الفرع . وما دام الأصل هو السياسة ، فليس لنا مطلقاً أن نقيم دعائم «نقد الشعر» .

تلك هي الخاتمة الطبيعية للقول بميكانيكية العلاقة بين الفن والواقع . ومعنى ذلك أننا حين نقول بثورية الشعر لا ينبغي أن نطرح القانون الجليل في التمييز بين العام والخاص جانباً ، فنخلط بين ثورية ظاهرة لها نوعية مستقلة كالسياسة ، وثورية ظاهرة ذات نوعية لا تقل عنها استقلالاً كالشعر . فإذا كانت الثورة السياسية تبدى في مجموعة من القوانين الضابطة لحركة المجتمع إلى أمام ، فإن الثورة الشعرية لها كيان آخر مختلف تضبط حركته مجموعة أخرى من قوانين الشعر المستلهمة من التراث والتجارب المعاصرة على حد سواء . لا شك مرة أخرى أن ثمة علاقة وإن تكن معقدة بين ثورات السياسة والمجتمع والاقتصاد والحضارة ، وبين ثورات الفن . ولكنها بالقطع ليست علاقة آلية ومباشرة . فكما أن الدستور أو الاشتراكية أو الاستقلال انتصارات سياسية واجتماعية محض ، فإن هناك إنجازات شعرية محض ، تحقق للشعر ثورته الخاصة به ، المتفقة مع طبيعته الذاتية ، والمشاركة من منبرها الخاص ونوعيتها المستقلة في التيار الثوري والحضاري العام . تماماً كثورة أحد العلوم الطبيعية في المعمل ، قد يصل إلى اكتشاف جديد هو في ذاته ثورة علمية ، وإن شارك في نهاية المطاف في ثورة الإنسان . ولكنه ليس انعكاساً

ورد فعل ، بل هو مشاركة الند للند . ربما كانت لغة العلم التي تختلف جوهرياً عن لغة الأدب هي التي تحميه من دعاة الفرضية الميكانيكية ، ذلك أن التجربة العملية والمعادلة الرياضية لا تستطيع بحكم « صورتها » الشكلية أن تكون بوقاً لأحد أو هتافاً لشيء . أما « الكلمة » — عماد الأدب — فقد أغرت أولئك الدعاة بانتهاك استقلالها النعني عن الكلمة السياسية . وهذه هي النقطة التي تستدرجنا إلى مناقشة الفرضية « الفنية » الثانية . إن ميكانيكية الفرضية الفكرية تستكمل مقوماتها التطبيقية في « شكلية » الفرضية الثانية : « وحدة التفعيلة » هي الفارس المنقلد للشعر العربي من الرنابة والإملال والجمود . ولو أن وحدة التفعيلة هذه هبطت من عليائها على شوقي أو البارودي أو مطران لاستطاعت أن تغير مسار الشعر العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر . لننس مؤقتاً أن هذه الفكرة تتناقض بصورة صارخة مع الفكرة السابقة التي تجعل التجديد في الشعر أو الجمود فيه رهناً بتحركات السلطة بين زعماء الشعب وعملاء الإقطاع والاحتكار والاستعمار . ما يعنيننا هنا هو أن هذه الفرضية الشكلية تتناقض مع المنهج الجليلي رائد قوانين الحركة . فلو أننا أبصرنا الظاهرة في حركتها لاستطعنا أن ندرك في وحدة التفعيلة عنصراً من عناصر التحول الكيفي الحديد في القصيدة العربية كمحصلة تاريخية لآلاف التراكمات التجديدية والاجتهادية التي عرفها الشعر العربي . فهي بذلك امتداد ومقدمة لا أكثر ، بمعنى آخر هي — ومعها بضعة عناصر أخرى — تشكل بناء مرحلة ثورية جديدة في الشعر الحديث ، ليست بالمرحلة النهائية .

وقد تكاثفت الفرضية الميكانيكية في الفكر مع الفرضية الشكلية في الفن بما تتسم به من سكونية وحتمية وثبات ، في خلق جيل كامل من أبناء الشعر « الحديد » يتبنى « موضوعات » الثورة والتحرر والاشتراكية ، ويلتزم بوحدة التفعيلة في بناء مرسل . ولا ريب في أن هذا الجيل قد أدى دوراً بالغ الأهمية في تطويع اللغة العربية لمقتضيات روح العصر ، وفي إشاعة الحيوية الدافقة بين أبيات القصيدة المفتوحة . وهو بذلك الدور شارك على صورة ما في المد الثوري ، ولكنه لم يستطع المضي في طريق الثورة الشعرية الجديدة . ذلك أن الانقصاص الكائن في باطنه بين معنى الشكل ومعنى المضمون ، وبين الواقع والفن والعلاقة بينهما ، الانقصاص الذي تسببت فيه إلى حد كبير الفرضيتان الشكلية والميكانيكية ،

قاده إلى التدهور التدريجي ثم آل إلى نهايته المتوقعة : الجحود والانحطاط . ولم يبق شاعر واحد ممتاز ممن بدأوا حياتهم الفنية تحت لواء هذا الاتجاه إلا وقد غير مسار حياته الشعرية إلى آفاق الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، من أمثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي . بل إن محمود أمين العالم — وكان أعظم ممثلي هذا الاتجاه وما يزال أكثرهم وعياً وثقافة وأصالة — أقبل بعد غيبة طويلة يقول في أحدث مقال له بشرته مجلة « المصور » المصرية عام ١٩٦٦ تحت عنوان « أين الحديد في الشعر الجديد » : « أنا أصلي من أجل رؤيا شعرية جديدة ، الشعراء جميعاً يتحدثون عن السد العالي هذه الأيام ولا أحد يبني السد العالي بشعره وفي شعره ، أنا لا أحس بضرورة ما أقرأ من شعر الشعراء في بلادى هذه الأيام » إلى بقية ما جاء في هذا المقال الحزين . لعل محمود يشعر بفداحة المسئولية ، فهذا الجليل هو حصاده البكر ، ولكن أصالة الناقد تدفعه إلى أن يتجاوز نفسه بصفة دائمة .

أقبل عام ١٩٥٦ في قمة المد الثوري العربي على أثر مغامرة السويس العدوانية الفاشلة . وكانت قد ظهرت في مصر على التوالي مجلة « الرسالة الجديدة » ومجلة « الأدب » من الأشكال الإقليمية لإقامة الجبهة بين الحديد والقديم . ولكن اندفاع الأولى إلى الهرولة الصحفية ، واندفاع الأخرى إلى النقيض المقابل وهو التزمّت الأكاديمي ، لم يمنحهما الفرصة للازدهار إلا حوالي ١٩٥٦ حين التفت جميع تيارات الفكر العربي حول الثورة ضد الاستعمار ، غير أن نبضة الحياة هذه ما لبثت أن آلت إلى السكون ، فاحتجبت « الرسالة الجديدة » وضاعت دائرة ذيوع « الأدب » إلى درجة تقرب من الاحتجاب ، لأنهما لم يستوعبا الأبعاد الحقيقية للثورة . وانفكت عرى الجبهة المصرية بين اتجاهات الشعر الحديث . وقامت بهذا الدور في صورة من الصور الصحافة اليومية كجريدة « المساء » و « الجمهورية » والصحافة الأسبوعية كمجلتي « روز اليوسف » و « صباح الخير » . إلا أن اقتصار هذه المنابر على الإنتاج المصري لم يمنح الحركة الشعرية الجديدة مناخاً صحياً للتفاعل على أعلى مستوى . فالعطاء المصري الجيد كان وما يزال من الندرة بحيث أنه لا يستطيع الحياة بالاكتماء الذاتي ، بمعزل عن روافد الشعر العربي في بقية أنحاء المنطقة . لذلك كان لبنان هو المرشح دائماً للقيام بهذا الدور

اللى جعل طه حسين يفجر حوالى ذلك التاريخ قنبلة الطريفة ، وهى أن زعامة الأدب قد انتقلت من القاهرة إلى بيروت .

غير أن بيروت هى الأخرى كانت تمضى فى طريق مختلف . فما إن انتهت مرحلة تثبيت الاستقلال وتدعيم الثورة الوطنية بعد العدوان الثلاثى حتى آذن التطور الاجتماعى بمرحلة جديدة فى تاريخ الثورة هى الإرهاص بالثورة الاشتراكية ، فأقدم الشعراء والمفكرون الاشتراكيون على إصدار مجلتهم « الثقافة الوطنية » . ومن ناحية أخرى كان قد مضى على التجربة الجديدة حوالى عشر سنوات حين تفتحت آفاق الشعراء الجدد على الرؤيا الحديثة فى تكاملها واقترباها من الجوهر الحقيقى للشعر ، فأذنت المرحلة الثورية الجديدة بصدور المجلة الشعرية المتخصصة والرائدة مجلة « شعر » التى ظهر العدد الأول منها فى مستهل عام ١٩٥٧ .

فى ذلك التاريخ إذن ، كانت هناك ثلاثة منابر رئيسية لحركة الشعر « العربى » الحديث : « الآداب » و « الثقافة الوطنية » و « شعر » . وقد آثرت أن أضع كلمة العربى بين قوسين لأنى سأضطر إلى تجاهل المنابر الإقليمية فى جميع أنحاء الوطن العربى . بالرغم من أن بعض هذه المنابر « كروز اليوسف » و « صباح الخير » فى القاهرة بلغ درجة عالية من النضج والعمق والأصالة حين أتاح الفرصة للشعراء العامة المصرية جنبا إلى جنب مع الشعراء القوميين والاشتراكيين . ولكنى أعتقد أن الإطار العربى العام للحركة الشعرية الحديثة هو المعيار التقريبى شبه الوحيد لقياس المستوى الحضارى لشعرنا فى ظل أنسب الظروف ملائمة لنموه وتطوره ، ظروف التفاعل الصحى الحر بين أعظم نماذجها التى أبدعتها القريحة المصرية والعراقية والسورية واللبنانية والسودانية فى بناء رؤيا عربية جديدة كمرحلة تمهيدية إلى المشاركة الفعالة فى بناء الرؤيا الإنسانية الجديدة . ظلت « الآداب » منبرا للاتجاه القومى ، وأفسحت « الثقافة الوطنية » أغلب صفحاتها للاتجاه الاشتراكى محليا وعالميا . ولا بد لنا فى هذا الصدد من أن نسجل لهذه المجلة ريادتها فى تبنى التجربة العالمية فى الشعر ، مهما انحصرت هذه التجربة فى نماذج البلدان الاشتراكية ، أو نماذج الاشتراكيين فى بلاد الغرب . كانت هذه الخطوة من جانبها إضافة ثورية جديدة العرفت بواسطتها الرقعة الواسعة من المثقفين القارئين بالعربية وحدها ، على أحدث ما كتب أراجون وإيلوار

وبابلونيرودا وناظم حكمت ، إلى عديد من الدراسات الجادة العميقة حول القضايا والمشكلات التي تواجه هذا الشعر في الخارج . كانت « الآداب » في عددها الخاص بالشعر الحديث قد اختصت الشعر الغربي بأربع مقالات نقدية كتب إحداها توفيق صايغ عن الشعر الإنجليزى الحديث ، وكتب الثانية جبرا إبراهيم جبرا عن الشعر الأمريكى ، وكتب إيليا إهرنبورج عن الشعر الروسى وصلاح ستيتية عن الشعر الفرنسى . ولكن هذه المقالات لم تشكل اتجاها من المجلة نحو تبصير شعرائنا وقراءهم ونقادهم بأحدث منجزات الرؤيا الشعرية في الغرب . ولا شك أن « الثقافة الوطنية » قد اتجهت هذا الاتجاه لارتباط شعرائها فكرياً بنظرية عالمية لها انعكاساتها الفلسفية على تكوين الرؤيا الفنية عند الشعراء المؤمنين بها . ولكن ما لا شك فيه أيضاً أن الرؤيا الاشتراكية عند شعراء الغرب جزء لا يتفصل عن الرؤيا الحديثة في التراث الغربى المعاصر ، لما يشتمل عليه هذا التراث من وحدة حضارية عميقة الجذور . لذلك كانت غاية « الثقافة الوطنية » بترجمة الدراسات النقدية والنماذج الشعرية عن عمالقة الشعر « الاشتراكي » في أوروبا الشرقية والغربية أن تحقق في واقع الأمر أهدافاً ثلاثة : تحقق أولاً ، انفتاحنا - المتأخر نسبياً - على النافذة الشرقية، بعد أن ظلت النافذة الغربية هي النافذة الوحيدة التي نطل منها على الثقافة الأوروبية . وتحقيق ثانياً ، للشعراء العرب المتمين إلى الاتجاه الاشتراكي، نماذج تطبيقية ممتازة جنباً إلى جنب مع المشكلات النظرية التي يواجهها هذا الشعر . وتحقيق ثالثاً ، للشعراء العرب من جميع الاتجاهات، مستوى عالياً من التمثل والوعى بخبرات إحدى التجارب العظيمة في الشعر الحديث . وقد ساندت بعض دور النشر الاشتراكية في بيروت واتجاه « الثقافة الوطنية » بإصدار مجموعة من الكتيبات حول أراجون وناظم حكمت وإيلوار ونيرودا ولوركا . واقتصرت دار « الآداب » على نشر المجموعات الشعرية الجيدة لنازك وعبد الصبور وفدوى وحجازى ونزار .

والحق أن العشر السنوات التي مضت على التجربة الجديدة كانت قد أنضجت كبار شعرائها كما قلت بحيث أنهم راحوا يطرقون في عنف أبواب الرؤيا الحديثة البعيدة عن تورم الاتجاه القوى والاتجاه الاشتراكي معاً . ولم يعد هناك شاعر واحد كبير يستطيع مواكبة التطور الحضارى في بلادنا ضمن ذلك الإطار الضيق ،

إطار «الرؤية الفكرية» . وأضحى من الضروري أن تقوم جبهة جديدة على غير تلك الأسس المرحلية الواهنة ، وكان لا بد من منبر جديد ، يحمي التجربة الحديثة في مرحلتها الجديدة ، مرحلة الانتقال من أعتاب الرؤية الفكرية إلى أبواب الرؤيا الحديثة للشعر والعالم . وقد حاولت مجلة «شعر» اللبنانية أن تكون هذا المنبر الجديد ، ولكن ظروفًا عديدة حالت بينها وبين الاستمرار ، فاحتجبت عام ١٩٦٤ بعد أن أدت خلال سبع سنوات دوراً هاماً في ترسيخ مفهوم «الحداثة» في الشعر ونقده . . . وفي مواكبة مجلة «شعر» البيروتية ، كانت القاهرة تحاول أن تجمع أشات السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية في وحدة خصصت لنفسها منبرين هما «الشهر» و «الكاتب» ترافقهما حركة نقدية عمادها ذلك الجليل الذي يبدأ بمندور والسحرقى وينتهي بأنور المعداوى وعبد القادر القط ، الجليل الذي تربى بين أحضان الحركة الرومانسية في الشعر المصري المعاصر .

وسواء كانت فكرة «الهمس» عند مندور أو «الأداء النفسى» عند المعداوى من الأفكار التقدمية في نقد الشعر آنذاك ، إلا أن هذا الجليل قد تكون على نحو يجعل تغيره النوعى شبه مستحيل ، وإنما هو يبذل كل ما لديه من قوى وإمكانات لتجاوز نفسه في حدود ذلك الإطار التاريخى لتجاربه مع الشعر والحياة . فطاقته على تجديد ذاته والتلبس برؤية جديدة محدودة بتلك التخوم التى تلتقى عندها الروح الرومانسية مع الحفاظ التقليدى على التراث . لذلك يصبح طه حسين حين يقول عام ١٩٥٧ في جريدة «الجمهورية» : « ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا تنافرت أمزجتهم وطبائعهم ولا يطلب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين» أكثر تقدماً من كلمات مندور في نفس التاريخ تقريباً حين يقول : « إن الشعر لا يمكن أن يتخلص من الوزن، أى من الموسيقى، بل لا يمكن أن يتخلص من أسلوبه الفنى الخاص ولغة تعبيره المتميزة التى تقوم على التصوير البيانى ، وإلا أصبح نثراً وفقد كفاية عناصره الجمالية » . وقد أوضح هذا رأى مفصلاً عام ٦١ (بالعدد ٥٨ من «المجلة» القاهرية) حين أكد أن التغير الذى حدث فى شكل البيت وشكل القصيدة إنما نبع لا من تغير الذوق الجمالى وحده ، بل من تغير المضمون الشعرى

وطرائق التصوير والتعبير أيضاً . وأنهى ما كان بصددده من رد على زكى نجيب محمود قائلاً : « لا أريد أن ننبذ القالب التقليدي بل كل ما أطلبه هو أن نقسح صلدورنا ليعيش إلى جواره القالب الحديد الذى كثيراً ما يفضل في عدة مجالات من مجالات القول الشعرى . ويا ويلنا ممن يزعمون أن باب الاجتهاد قد أقفل » . ذلك إذن هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه أكبر نقاد . ذلك الجيل : التعايش السلمى مع الرجعية الشعرية والمطالبة بشرعية حق « الاجتهاد » . لا ينبغي أن نتجاهل ونحن بصدد تقييم هذا « الحد الأقصى » لجيل مندور أن المناخ الشعرى في مصر يختلف إلى درجة كبيرة عن مناخه في لبنان . المناخ الشعرى في مصر يسيطر عليه حتى ١٩٦٦ الوجه الرسمى الممثل في المجلس الأعلى للفنون والآداب بشكل عام ، ولجنة الشعر بصورة خاصة . الوجه الرسمى للشعر في هذه المؤسسات يتخلف عن الثورة السياسية والاجتماعية في النوع والكيفية لا في الدرجة أو المستوى .

ثورتنا تبدأ من خطوة التحرر والاستقلال طريقاً شاقاً طويلاً نحو الاشتراكية . ثمة هوة واسعة بين الثورة ، والوجه الرسمى لها في الحقل الأدبى ومن أهم مجالاته فن الشعر باسم الدين والقومية والتراث . ولكن الانتصار الحقيقى للشعراء الجدد ، أنهم تمكنوا من « سحب الأرض » من تحت أقدام الوجه الرسمى ، وألقوا بأصحابه في منطقة « اللاوجود الشعرى » بعيداً عن أذواق الجماهير التى تفتحت أخيراً - بعد نضال أكثر من عشر سنوات - على هذا اللون المستحدث من ألوان الشعر . ولم تتمكن لجنة الشعر من كسب شبر واحد في أرض المعركة الحقيقية ، فاتجهت بكل ثقلها إلى الباب الخلفى حيث يستطيع العقاد أن يحول الشعر الحديد إلى لجنة النثر « للاختصاص » فتمنع عنه جوائز الدولة ، وحيث يستلعب العقاد أن يهدد بتقديم استقالته إذا التحق عبد الصبور وحجازى بالوفد الرسمى إلى مهرجان الشعر بدمشق ، فيحال دونهم والسفر . . . وهكذا كان وما يزال المناخ الشعرى في مصر من أكبر العوائق في وجه كل تغيير ثورى . لذلك كان جيل مندور والسحرى والقط والمعداوى جيلاً تقديمياً إلى حد كبير بالرغم من كل التحفظات التى يمكن أن تؤخذ عليه . فقد كان لهذا الجيل من ناحية وزن « رسمى » في المؤسسات الرسمية والمجالات الشعبية على السواء . كانوا ، إما أساتذة في

الجامعة أو من كبار العاملين بوزارة الثقافة ، وكانوا من كبار النقاد المعترف بهم من المابرات التقليدية الراسخة كالثقافة والرسالة القديمتين ودور النشر الكبرى . لذلك كان مجرد وقفهم إلى جانب الشعر « الجديء » موقفاً تقديمياً بحد ذاته ، جازفوا من أجله بمختلف أشكال ارتباطاتهم الرسمية وغير الرسمية .

ولعله من أولى مظاهر التقدم الثورى لهذا الجيل ، الكتاب الرائد الذى أصدره مصطفى السحرى فى كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٥٧ إبان انعقاد المؤتمر الثالث للأدباء العرب بالقاهرة ، تحت عنوان « شعر اليوم » . وهو أول دراسة تقييمية شاملة لظاهرة الشعر « الجديء » أو « الحر » . ولا ريب أننا اليوم نستطيع أن نرصد « لشعر اليوم » الكثير من المآخذ ، إلا أنه كان يمثل حينذاك أحد أحنحة الجبهة الشعرية الحديثة فى إطار « رابطة الأدب الحديث » التى يقوم السحرى برئاستها إلى الآن . ويلتقى السحرى مع مندور فى دعاه بالصياغة والمضمون حين يقول : « ولا يهم فى اعتقادنا نوعية الصياغة مقفاة أو متحررة لأن الصياغة وسيلة لا غاية ، إنما المهم أن نظفر بشعر حقيقى » ويلتقى مع المعداوى — وهو من أوائل القائلين بالالتزام — حين يؤثر الشعر الواقعى « الشامل فى واقعته » على الشعر الواقعى « الذى يتخذ بمذهب بعينه » . ويرفع راية الجبهة فى الإلحاح على أن يكون مضمون الشعر هو « مشكلات العصر واتجاهاته » . ويستكمل الدكتور عبد القادر القط معالم الطريق إلى جبهة حديثة للشعر تعتمد الحقيقة الموضوعية ولا تزيفها باسم الالتزام . ومن ثم يكتب فى مقدمة ديوانه « ذكريات شباب » أن الشعر الجديء لم يلبث أن تحول فى معظمه إلى نثرية مسرفة وقالبية واضحة وتقريرية مباشرة . ثم يصح الشعراء الجدد بتسل التراث ، تمثل المعاناة والتجريب لا تمثل القراءة العابرة حتى يتمكنوا من السيطرة على أدوات الوزن واللغة . ويلتقى مع السحرى من زاويتين ، أولاهما ما كانت عليه دعوة النقاد إلى أدب واقعى من تعسف ودفع « للأدباء إلى تزيف أحاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسون بها إحساساً قوياً واضحاً يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة فى المجتمع » والزاوية الثانية أنه ليس مطلوباً من الشعر أن يكون « مجرد تسجيل للأفكار ، وإنما يراد به نقل تجربة الفنان إلى قارئه بحيث تنفذ إلى نفسه

فينفعل بها وتستقر في وجدانه فتؤثر على نظرنه إلى الحياة وإدراكه للأشياء .

وقد تابع كل من مندور والسحرى والقط والمعداوى حركة التجديد الحديثة في الشعر، متابعة جادة متعمقة ، تجمع بين أصالة حسهم الرومانسى المرهف وحرصهم التقليدى على التراث وتعاطفهم مع الجديد من حيث حقه في التعبير ووقوفهم ضد التطرف أو الجحود . وقفوا جميعاً بانسجام كامل مع تكوينهم النفسى والذهنى ، ضد مظاهر الرقيا الحديثة في الشعر كالاستغراق في الرمز والأسطورة مما « ينحرف » - حسب فهمهم - بالشعر إلى غموض الطلاس والألغاز . لهذا كان رفضهم حاسماً لتطور صلاح عبد الصبور الأخير ، شعر السياب وأدونيس وخليل حاوى وعفنى مطر وأمثالهم . ولكنهم أيضاً وقفوا صفاً واحداً ضد السلفية الجديدة حين أسفرت عن وجهها نقدياً في كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » . وباستثناء الدكتورة عائشة عبد الرحمن لم يقف ناقد واحد ذو أهمية إلى جانب هذا الكتاب .

ولم يكن « قضايا الشعر المعاصر » سوى المناقشة الثالث بعد لويس عوض ومحمود العالم . وكانت الملائكة قد وصلت إلى أن « الفطرة العربية السليمة » هي الالتزام الصارم بأوزان الخليل ، ونسيت أن المحاولة الجديدة ليست في تطبيق أوزان الخليل وإنما في استخلاص القوانين الجديدة للأنغام الجديدة التي اكتشفها الشعراء الجدد . وقد فسرت الدعوة إلى الشعر « الحر » بأن هذا الاصطلاح يعنى ما تقصده حرفياً من كلمة شعر « لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه » وهو حر « ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل » . هذا ما انتهت إليه نازك ، وبينما أرادت له أن يكون منافست نظرى للشعر « الحر » فإنه في الواقع جاء متأخراً عندما دخل هذا الشعر مرحلة الذبول والشيخوخة ، وأضحى الكتاب قريباً من اللحن الجنائزى الذى يصوغ النهاية الأسيفة التي أدعوها بالسلفية الجديدة .

وبعد صدور « قضايا الشعر المعاصر » بعامين ، أى في ١٩٦٤ ، صدر كتاب آخر من بيروت لخليل كمال الدين هو « الشعر العربى الحديث وروح العصر » . وهو كتاب يربط عند الحدود التي سبق أن رسمها من قبل محمود العالم بأستاذية واقتدار . وهو من زاوية أخرى ، يرسم في وضوح التناقض بين السلفية

الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، كلاهما. يهشم العمل الفني : السلفيون باسم الشكل ، والاشتراكيون باسم المضمون . وعندما صدر كتاب الدكتور محمد النويهي في نفس العام تحت عنوان « قضية الشعر الجديد » كانت قد اكتملت بهذه الكتب الثلاثة لنارك، وكمال الدين، والنويهي، معالم الخريطة الشعرية لحركة «التجديد».

والقيمة الأساسية لكتاب النويهي تنبع من أنه ثمرة معركة موضوعية بين الرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين السلفية الجديدة ممثلة في معالجة نازك الملائكة لقضية الشعر « الحر » . وقد دارت رحى هذه المعركة على صفحات مجلة « الثقافة » القاهرية، وبين جدران معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة . وكانت مجلة « الثقافة » وقتذاك ضمن بقية إدارة المجلات التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي من المنابر الطيبة التي تحقق مستوى موضوعياً لائقاً بمعارك الفكر . وينطلق الدكتور النويهي في كتابه القيم من مشكلتين يعدهما المقدمة التمهيدية اللازمة لمواجهة أي قضية نقدية في حقل الشعر الحديث ، وهما : اللغة والموسيقى . وهو يخطو مع الرؤيا الحديثة خطوات واسعة حين يرفض من الرؤية الفكرية للواقع والفن ، المطلق في الشكل والتراث ، ولكنه يتوقف حائراً أمام المطلق الموسيقي . لذلك من حيث المطلق في الشكل يرفض أن تكون أوزان الخليل هي الجامعة المانعة للموسيقى الوجود كما قالت افتتاحية بلوتلاند منذ خمسة عشر عاماً ، ومن ثم فهو يقترح نظام « النبر » الموجود ببعض أنماط الشعر الإنجليزي من قبيل التجربة لاكتشاف أشكال جديدة . ومن حيث المطلق في التراث يؤكد على أهمية لغة الحديث النويهي سواء في مستوياتها النظرية والمعقد عند إليوت ، أو في مستوياتها التطبيقية الواضح البسيط عند صلاح جاهين . غير أنه من حيث المطلق في الموسيقى ، يتردد كثيراً أمام ما يطلقون عليه « قصيدة النثر » . وهو لا يقف في تردده مع الدعاوى السياسية التي تطلقها السلفية الجديدة ، ولكنه يقف إلى جانب الكثير من نقاد الغرب في موقفهم « الفني » من هذه الظاهرة الشعرية الجديدة .

وبالرغم من تلك عرى الخطوط الأمامية لجهة الشعر الحديث ، فإن أملاً جديداً لمع في الأفق مع كانون الثاني (يناير) عام ١٩٦٤ حين صدر العدد الأول من مجلة « الشعر » القاهرية . وبأن لي شرف الاشتراك شخصياً في الإشراف

على تحريرها مع الدكتور عبد القادر القط . وإننى لأجد حرجاً كبيراً فى سرد التفاصيل الدقيقة التى أحاطت بمولد المجلة وسقوطها ، أرجو من القارئ أن يعفىنى منه ، ولو مؤقتاً . لهذا أكتفى بحط واحد عريض هو أن « الأمل » الذى تجدد فى ظهور « الشعر » كان مبعثه الإيمان العميق بضرورة « الجبهة » إطاراً منبرياً لحركة الشعر الحديث . وأنه لم يثن الأوان بعد لأن يستقل أحد التيارات المشاركة فى الجبهة ، ليتخذ لنفسه منبراً خاصاً . إلا أن علاقات القوى التى تنجم على المناخ الشعرى فى مصر لم تلت أن انحرفت « خارج » مجلة « الشعر » انحرافاً يمينياً خطيراً . كانت المجلة بالفعل ، قد فتحت صفحاتها جديداً لمختلف الاتجاهات المتصارعة فى الشعر والنقد من الهماد ومحمود حسن إسماعيل إلى بدر شاكر السياب ومحيى الدين محمد مروراً بالنويهي والقط وعز الدين إسماعيل . لم تنشر بالعامية حرفاً ، ولكنها نشرت تقييماً لشعر العامية ، لم تنشر من قصائد النثر سطرأ ، ولكنها نشرت تقييماً لقصيدة النثر . وكانت تتوخى فيما تقدمه للاتجاهات التى لا تنشر إبداعها الفنى أن تنشر الدراسات النقدية عنها بأقلام تعاطف معها . وذلك حتى نستطيع أن نوفق بين الشكل الرسمى وأهداف الجبهة . فإن صدور مجلة أدبية عن الدولة ، مهما كان اتجاه الإشراف المباشر على التحرير ، فإنها تلتزم إلى حد كبير بذلك الشكل الرسمى .

لقد أمست المجموعة الشعرية هى المنبر الرئيسى لصوت الشعر العربى الحديث . ومعنى ذلك أن الظاهرة الشعرية فى بلادنا وصلت إلى مرحلة التفرد التام والتبلور الكامل . وليس هذا صحيحاً ، فتلك ظاهرة كاذبة ، وإنما نحن ما نزال موضوعياً فى مرحلة « الجبهة » التى تجعل من المجموعة الشعرية أحد العوامل الثانوية المساعدة ؛ وليست العامل الرئيسى الموجه . فالجبهة تحقق مستوى من التفاعل والصراع ما زلنا فى حاجة إلى نتائجه . أما المجموعة الشعرية فهى الصياغة النهائية لهذه النتائج . فإذا تقول لنا المجموعات الشعرية الصادرة فى بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق ؟ إنها لا تفعل أكثر من إبراز التيارات الفكرية والفنية التى تمثلها ، بمعنى آخر تؤكد حاجتنا إلى أوسع وأنضج أشكال الجبهة من جديد . لا بد من مفهوم جديد للجبهة ، يحقق مستوى جديداً للصراع . هذا ما تؤكد الاتجاهات الرئيسية فى حركة الشعر الحديث ، من خلال أهم المشكلات التى واجهتها حتى الآن .

الفصل الثالث

المتجه السهم لحركة الشعر الحديث

ومن جديد يلوح السؤال : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟ لقد تساقطت حقاً معظم قلاع الجبهة التي ضمت الشعراء الحديثين زمنياً ، ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل لعل أحداثه ازدادت مع الأيام صقلاً وأصاله . تخلفت السلفية الجديدة عن الركب ، وانطوت الرومانسية الاشتراكية على ذاتها تجتر أعجاد الماضي ، وتبلورت صراعات الشعر الحديث بين الاتجاه الثوري بشقيه الفصيح والعامي ، والاتجاه إلى « التجاوز والتخطي » المعروف خطأ بقصيدة النثر .

ويكاد ينحصر شعر العامية بمعناه الحديث في لبنان ومصر . إلا أنه يتخذ في كل من البلدين مساراً مختلفاً . فبصدور ديوان « كلمة سلام » للشاعر المصري صلاح جاهين ، كانت العامية المصرية تستقبل أول نقاط التحول التاريخية في حياتها الشعرية . فقد صدر الديوان في تلك المرحلة الحاسمة من تليخنا المصري الحديث ، حين كانت حركة الشعر « الجديدة » قد تبلورت فكرياً في الالتفاف حول قضايا الجماهير الشعبية ، كما تبلورت فنياً في اتخاذ وحدة التفعيلة أساساً وزنياً . وكانت العامية المصرية بما تسلمت به من تراث ابن عروس ويبرم التونسي قد استطاعت أن تكون بفطرتها الشعبية صدى أصيلاً يلبي احتياجات السليقة الفنية عند الجماهير . فالتحذت لنفسها أشكالاً « ساذجة » تدور حول العمود الخليلي تارة ، وتفتح أنغاماً لم يعرفها الخليل تارة أخرى . كما اتخذت لنفسها موضوعات « شائعة » تدور حول الحياة العادية البسيطة في الريف والمدينة ، أو تدور حول الحكايات والأساطير والحوادث والحرفات التي تغلغت في كيان القروي بأقاليم مصر وفي تكوين ابن البرجوازية الصغيرة النازح من القرية إلى الأحياء المتواضعة بالمدينة .

وشاء أساتذة « الأدب الرسمي » أن يؤكدوا الهوية الفنية — في نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل (الشعر العامي) وما يدعى بالشعر (أي الشعر الفصيح)

وراجت التسمية أجيالا عديدة، حتى بين بعض المثقفين، لتصوغ الهوية الاجتماعية فيما أرى بين الحساسية الطبقية عند حماة الشعر الفصيح من « غوغاء » الشعر العامي .

وبالرغم من أن قضية الازدواج اللغوي في مصر، لها جانبها التكنيكي البحت الذي تتأصل جذوره ، تاريخياً ، منذ بدايات الفتح العربي، والتقاء اللغة العربية مع اللغات المحلية المنتشرة آنذاك في وادي النيل .. فإن ما لا ريب فيه هو أن للقضية جانباً آخر ظهر مع تبشير فجر النهضة الأدبية الحديثة منذ أكثر من نصف قرن . هذا الجانب هو « الوجه الاجتماعي » للغة، حيث كانت تعكس في حياتنا وأدبنا صورة أمينة لمجموعة الصراعات الدائرة ضمن الحركة الاجتماعية المصرية. فلقد ظل المحافظون دوماً في الحقل الأدبي، هم دعاة الجحود اللغوي وحماة الأدب الرسمي ، وهم المشرعون الأول لتصنيف الأدب إلى رسمي وشعبي : الأول هو ما اتخذ الفصحى أدواته التعبيرية ، والآخر هو ما اتخذ العامية المصرية . وبالطبع كان المحافظون يتفاوتون في درجات التزم والجحود ، فمنهم من كان يحجر القوالب العربية القديمة كما هي، ومنهم من كان يتحرر قليلاً ويحاول التجديد في إطار الفصحى ، ومنهم من اقترب من لغة الصحافة اليومية ولكن مع الدقة المتناهية في استخدام قواعد النحو والصرف . أي أن المستوى « اللفظي » هو المدار الوحيد الذي تفاوتت بشأنه تيارات المحافظين واتجاهاتهم .

أما آباء الأدب الشعبي (أو العامي) فكانوا يصدرن أحياناً عن مفهوم حضاري متقدم لمعنى اللغة كما نجد عند لطفي السيد وعبد العزيز فهمي وعبد القادر حمزة وسلامة موسى ، على الرغم من تباين المسافات التي تصل بينهم وبين (الشعب) ... وكان هناك من يصدرن في الانتماء إلى أدب العامية المصري، عن تكوينهم الثقافي وطبيعتهم الطبقية . ومن هؤلاء استعاد الشعر المصري الحديث جذوته التي التهبت بآمال الجماهير الشعبية وأحلامها، فصاغت هذه الأحلام فكراً وفناً سواء في الصياغات المنقولة عن التراث الشعبي، أو في صورة الأناشيد القومية، أو في شكل الأغنية . ولقد ظل بيرم التونسي طوال فترة المد الثوري، « شاعر مصر الأول » كما دعاه لويس عوض في مقدمة بلوتلاند منذ الحرب العالمية الأولى إلى ما قبل الحرب الأخيرة مروراً بثورة ١٩١٩ . وترك بيرم رصيماً ضخمًا من التجارب

على كافة المستويات ، من الموروث الشعبي إلى النشيد القومى إلى الأغنية . وباستثناء محاولات الفنان العظيم سيد درويش فى الموسيقى والأغنية والأداء ، لم يستعد شعر العامية المصرية أنفاسه التى تمزقت أوصالها سواء فى إذاعة المدينة أو على رابية القرية والحقى والشعبى إلا مع أشعار فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين . تمكن فؤاد حداد من أن يخلص شعر العامية المصرية من كليشيات النشيد القومى والأغنية المذاعة . كما خلصه من ابتذال الهواة للتراث الشعبى فى أساطيره وحكاياته وحواديته وخرافاتة ، فلم تعنه قط « الشكليات » الوزنية المترمة التى تتعصب لها أبحر الخليل ، ولم يعنه قط « الموضوع » كهيكلى عظمى محدد سلفاً . وإنما استطاع فؤاد حداد أن ينتهى بشعر العامية المصرية إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفنى الذى يعالج التجربة « المصرية » فى محورها « الشعبى » على أبعد مدى لأنغامها « المحلية » . وفى هذه الحدود نجح فؤاد حداد فى إكساب شعر العامية المصرية قيمته « الفنية » الخاصة التى سبق للصناعة أن استلبتها منه ، كما سبق للذائدين عن حرمان « الشعر الرسمى » أن حرموه من حق الاعتراف له بها . ومن ناحية أخرى قام فؤاد حداد بدور لا يقل أهمية وخطورة عن تأصيل العناصر الجمالية فى شعر العامية المصرية ، هو إكساب مضمونه الفنى أبعاداً إنسانية جديدة زاخرة بالوعى الاجتماعى للفرد . ومن هنا كان تعبير « المضمون الفنى » تعبيراً شاملاً لهذا الجهد المزدوج النتائج : فى المدلول الإنسانى الرحيب للشعر ، وفى الصياغة الجمالية له . لذلك كانت تجربة النضال الثورى من أجل الاشتراكية فى حياة فؤاد حداد ، بغير انفصال عن كفاحه الميرى من أجل تحرير العامية المصرية فى حالتها الشعرية من كل ابتذال وقولية ومحدودية . وفى سبيل هذه الغاية قام بالعديد من المحاولات المخلصة فى تجربة الصور اللغوية للعامية المصرية ، شعرياً ، على نحو شديد الذكاء فى التعرف على أسرارها . ومهما كانت النتائج العملية لهذه التجارب وتلك المحاولات ، فإن فؤاد حداد يعد بمثابة الأب الشرعى لحركة شعر العامية المصرية الحديثة ، بكل ما ينطوى عليه إنتاجها من نجاحات وعثرات الطريق .

على أن التجديد فى شعر العامية المصرية لم يمحض فى خط مواز لحركة التجديد الحديثة فى الشعر العربى . ولكن ما لا شك فيه أن ثمة تفاعلاً صحياً قد حدث بين

التجربتين بحيث أنهما أمسيا جناحين لقضية واحدة هي «الحداثة» في الشعر. فلقد تحددت تجربة فؤاد حداد بكافة مكتسباتها التجديدية في نطاق أدوات التعبير التقليدية : القافية الموحدة، أو المتساوقة ، أو الداخلية - حرف الروى المنتظم أو المتبادل ، الثابت أو المؤقت - الأوزان الميسورة للأذن التي اعتادت الشكل الموروث - البحور الراسخة في التراث العربى أو المحلوبة من الامتزاج الحار مع التربة المصرية بتاريخها الطويل. فبالرغم من النقلة الخطيرة التي حمل فؤاد حداد عبثا وحده إلا أن النقلة «الكيفية» التي أحدثت نقطة التحول التاريخية في شعر العامية المصرية ، كانت الظروف قد ألقت مهمتها على كاهل الشاعر صلاح جاهين . ولم يحمل صلاح على عاتقه هذه المهمة منذ بدأ يكتب الشعر ، بل هو قد أمضى زمناً ليس بالقصير في إطار نتائج تجربة فؤاد حداد . ولكنه استطاع بعناد وإصرار ومثابرة على معاناة المصرية في الشعر ، أن يتجاوز أسوار هذه الدائرة إلى آفاق أكثر اتساعاً . استطاع في ديوان « كلمة سلام » أن ينتقل بالتجربة من مرحلة «الرؤية الفكرية للواقع والفن» التي تميزت بانجاسها النقدي من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعى ، إلى مرحلة «الرؤيا الحديثة للشعر» التي تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لأعمق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر . وبكافة ما تتضمنه هذه الحياة من عناصر أخرى غير الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعى . أى أنه تجاوز المرحلة «الوحيدة الجانب» حيث تتضخم القصيدة وتتورم في أحد أجزائها ، وتهزل وتنحل وتضمحل في بقية الأجزاء ، مما يصل بها على أيدي الشعراء المتوسطين إلى حدود الكاريكاتور الذى يثير السخرية بما تحتويه من زيف وافتعال . نجح صلاح جاهين في أن يزاوج بين المرحلة الحضارية المتخلفة التي نحيهاها (كرؤية فكرية للواقع والفن) وبين الرؤيا الطموح المتفائلة التي ورثها الشعراء الاشتراكيون من أعماق القرن التاسع عشر . ومن هذا التزاوج الحار العميق ، ولدت الرؤيا الحديثة في شعر العامية المصرية . وبعبارة أدق ولدت إحدى مراحل هذه «الرؤيا» ، وكانت قصيدته « الشاى واللبن » التي كتبها عام ١٩٥٣ ، أولى قصائد هذه المرحلة .

قصيدة « الشاى واللبن » تخلو تماماً من الالتزام التحليلي المتوارث ، إلا في

إطار التفعيلة الواحدة بأوزانها الخفيفة القرية موسيقياً من النثر . وهى تعوض الضجيج الموسيقى القديم ، بالتركيز على « الصورة » ويبدو أن لموهبة صلاح جاهين كفنان تشكيلي دخلا كبيراً في إلحاحه الاثوب على استخدام منجزات فن التصوير في القصيدة الشعرية . فالأشطر الأربعة الأولى من « الشاى واللبن » تجسد لنا مراثيات محسوسة لا تحتاج إلى ذكاء الخيلة أو اجتهاد الذاكرة أو حضور البديهة .

فنحن أمام شاين متحايين ، على مائدة الإفطار يرششان الشاى باللبن . وتنطلق من هذه الصورة العادية البسيطة مختلف الظلال التى تنبع من « تكوينات » الصورة الشعرية نفسها . إنها تتخلص حقاً من أبغاد الزمان والمكان (صباحاً على المائدة) وتحديدات الفعل (عملية الفطور) ، ولكنها لا تذوب في فضاء التجريد ولا تنحدر إلى مهاوى التعميم . وإنما تتفرع الظلال في قصيدة « الشاى واللبن » من مائدة الإفطار إلى أشعة الشمس التى تخترق خيوط الستار لتحتضن غرامهما البكر إلى يقظة قلب الشاعر في سواد الليل يحلم بهؤلاء الذين يكتبون له أروع أيام حياتهم بأحرف من نور فستى ، يكتبون له « كلمة السلام » . كتب الشاعر هذه القصيدة إبان تلك المرحلة العصبية التى اجتازتها الثورة في مصر ، إلى أن أحاطها العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ بأسلاك المغامرة الاستعمارية اليائسة . وكان صلاح جاهين ، شاعراً ، يحمل سلاحه في المعركة كأمضى ما يكون السلاح في ذلك الحين : سلاح الكلمة الشاعرة برغبة شعبنا الحقيقية في سلام دائم . ولكن السلاح الفنى في يد الشاعر ليس أداة تكتيكية يسهل تحريكها بأزرار الظروف السياسية الموقوتة . وإنما أصالة الفنان الحقيقى تكمن في « لحظة المبادرة » أو في « لحظة النبوة » . صلاح لم يفصل شعره حسب مقاسات اللحظة العابرة ، فلم يسجل ولم يهتف . ولكنه « تنبأ » عام ١٩٥٣ لا بأحداث محددة ولكن بمضمون فنى شامل لمرحلة حضارية كاملة : السلام للبشر . وطرقنا معه أبواب « الرؤيا » الحديثة للشعر حين أطلعنا من قمة جبل على بيت صغير يضىء بالحلب ، وجحافل الظلام الأسود تهدد النور الجميل بالانطفاء . لم يصنع صلاح شيئاً سوى أن دفعنا إلى رؤية هذه « الصورة » البسيطة ببصيرتنا الداخلية ، فرأيناها تحت مجهر الفن تتحول إلى « رؤيا » عميقة الأغوار جسدت لنا « كلمة سلام »

ظلت تأتية أمداً طويلاً بين غابات الطبول الصارخة بالسلام والحرية والتقدم ..
فلم تعطنا سلاماً ولا شعراً .

وبين عامي ١٩٦٢ و ١٩٦٣ كتب صلاح بعض القصائد الحديثة التي يراوج بعضها بين الرؤية الفكرية لواقعنا الحضاري ، وبين رؤيا القرن التاسع عشر ، وأحياناً نادرة مع رؤيا القرن العشرين . فقصيدة « المرافعة » التي كتبها عام ١٩٦٢ يبدؤها بحلم وقف فيه داخل قفص الاتهام . وبدأ يترافع بدفاع « بسيط » على خد قوله . والبساطة هنا ركيزة فنية ينطلق منها إلى رؤية واقعه المرعب متجسداً في « البسطاء » من أبناء شعبنا ، ثم ينتهي الدفاع بصرخة كفكاوية تقول : « لكن قبل ما أنطق وأقول كلمتي قولوا لي انتو . ايه تهمني ؟ » وفي « قصيدة » يستلهم ناظم حكمت في وعده لنا بأن أروع كلماته لم يقلها بعد ، ولكن صلاح يهجر ناظم متمرداً « حا كتب قصيدة ح أكتبها . . وإن ما كتبهاش ، أنا حر ، الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة » وفي قصيدة « المقابر » يفرش الطريق إليها بعشرات المغريات التي تدفع الإنسان « حياً » أن يهرول إلى هناك ، ولكن « لهذا السبب ، باحب المقابر . . ولكن ، بعقل الرزين ، باحب البيوت ، واللى فيهم ، زيادة » . وفي قصيدة « باليه » يحيي الراقصة الجميلة تحيات حارة ، ثم ينكأ جراحها بذكرى مريرة « كانت يابنتي ، في أشعار معلمنا بيرم ، عليه السلام ، ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشى ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشى تقع ! . وفي قصيدة « الشوارع » نلمح نفس التناقضات الحادة التي يتوتر بها صلاح جاهين بين التفاؤل والتشاؤم ، بين الأسود والأبيض ، فيتأرجح شعره بين العديد من الألوان المذهلة التي تقع بين هاتين الحافتين . إنه يرى واقعاً متخلفاً يثير النفور ، فيطمح إلى الرؤيا الاشتراكية لتثير تفاؤله ، ثم يضطرم بالرؤيا الكابوسية لعصرنا ، فتغم الدنيا في عينيه . وبين الواقع والرؤى الكثيفة المتراحمة يغنى عاميته المصرية ببراء الواقع الحى ، وتمزقات التردد بين السواد الحالك والبياض المشرق . كثيراً ما أحس في اللون الأبيض خداعاً ، وكثيراً ما أحس في اللون الأسود هروباً ويأساً ، ولكنه لم يتخل قط عن واقعه مهما قذف به هنا أو هناك .

ولقد كانت هذه الرؤيا الجديدة في شعر صلاح جاهين ، على درجة

عالية من الخلخلة وانعدام الاستقرار . كتب « رباعياته » على النسق التقليدى فى استخدام الوزن المتقابل ، والمتعارض ، والمتوازى . وهى أقرب ما تكون إلى الموشحات الأندلسية فى بداية ازدهارها لا عندما آلت إلى الجفاف فالموت . كذلك هى أقرب إلى الخمسات والأراجيز التى عرفها الشعر العربى ، كما أنها أقرب إلى نواح الموروث الشعبى فى أوزانه المتساوقة مع الأسطورة المروية . ولكن رباعيات صلاح جاهين بالرغم من قربها لهذه الأشكال جميعاً ، جاءت شيئاً مستقلاً يؤكد أولاً أن التجربة الشعرية الصادقة والأصيلة هى التى تحدد شكلها الملائم لموضوعها بغير تعسف أو افتعال . كما تؤكد ثانياً، أن استلهاهم جزئيات شكلية من بعض التجارب الأخرى لا يضير التجربة الجديدة . كما تؤكد ثالثاً وأخيراً ، أنها تقدم منجزات حديثة إذا منحها الشاعر « الرؤيا الحديثة » للشعر .

وهذا ما حدث بالفعل فى رباعيات جاهين ، فقد جاءت فى توترها الوزنى الخلاق ، إبداعاً أصيلاً للرؤيا الحديثة فى شعر العامية المصرية إذ استطاعت أن تحمل جنين الواقع الحضارى المتخلف فى تجسيدات البشرية والسلوكية ، فى طوايا التلاحم بين الرؤيا الطموحة المتفائلة ، والرؤيا السوداوية المتشائمة . من هنا كان هذا التعارض بين « البساطة » الظاهرة فى الرباعيات وما تزخر به من أعباء ثقلى ، من كثافة الرؤيا وعموضها ، وشفافية الوزن وتردده فى الاتساق التقليدى ، وتمرده فى غالب الأحيان . تلك هى نفس التجربة التى قام بها صلاح فى « غنوة برمهات » التى نشرها بالأهرام عام ١٩٦٣ ، وكذلك « تراب .. ودخان » حيث يفرض نظام الرباعية نفسه ، ولكن مع تجربة لغوية نادرة . تحاول الكلمة العامية من باطن تاريخها الواقعى مع الحياة أن تمد الشاعر بكافة الظلال والإيماءات التى تصوغ تجربته ، فليس المطلوب أن تمارس العامية سلطان الفصحى فتحاكيها بيغائياً فى ترديد إبحاءاتها . وإنما تتبدى الأصالة حقاً ، فى أن تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة فى معاملاتها مع الواقع . فى « تراب ودخان » يضع صلاح قارئه فى مأزق حرج ، لأن القارئ هنا جزء لا ينفصل عن التجربة التى عاها الشاعر ، إنه أحد عناصر المسئولية التى جعلت القمر يتحول إلى كتلة طين تعلق الأبصار فى فضاء مظلم لا نهائى . انفضت المقاهى وغشيت سحب . الكتابة

أعين السمار ، وعاد هو وحيداً ينظر إلى القلم الراقد في استخذاء بأحد جيبه لا يعلم أية وظيفة بقيت له . فيما مضى ، في نفس المكان ، كان يحمل طفله بين ذراعيه يشهدان على أمان العمر . وما هوذا الآن يحمل قلمه بين أصابعه المثلجة لا يخط حرفاً ، فقد تحولت الصفحات كلها إلى لون الفحم ، ولم يعد للقلم الأسود أية وظيفة في عالم مظلم ، لا يستطيع حتى أن يخط « غنوة عذاب » . تتوالى الأشرطة في هذه القصيدة على نسق يكمل لها وحدة الأداء فحسب ، ولكنها تمزق أوتار الناي وتحطم الربابة ، تماماً كما تثقب الجلد المشدود على فوهة الطبله والرق . ولا يبقى أمام الشاعر إلا أن يقوم بمغامرة موازية لعمق الرؤيا التي اقتحمت عالمه الخاص . فلا وحدة القافية ولا وحدة التفعيلة بقادرتين على تحقيق التكافؤ التام بين ما نحس به وكيفية التعبير عنه . لذلك تتوالى الأشرطة هامسة بضجيج القافية الداخلية ورنين حرف الروى غير المنتظم ، فتورة جارفة على أى هارمونى مسبق . ولا شك أن صلاح جاهين ظل محافظاً على فطرته الأصيلة في قصائد مثل « بكائية إلى ناظم حكمت » و « رسالة إلى جندى » و « أول مايو » . ولكن أمثال هذه القصائد التي يلح عليها النغم السياسى القديم بين الحين والآخر لم تنف قط أن شاعر العامية المصرية قد نجا من عنق الزجاجة ، وارتحل بأدواته التعبيرية إلى عالم جديد يضع حداً فاصلاً بين عهديه ، ذلك الحد الذى أدعوه بنقطة التحول في الحياة الشعرية للعامية المصرية .

ونقطة التحول ليست مقصورة على رائد المحاولة ، وإنما هي تحقق ذاتها في اللحظة التي تصبح عندها « حركة » شعرية تتكامل يوماً بعد يوم . وهذا ما حدث عندما استقبلت العامية المصرية أصواتاً جديدة تزداد مع الزمن غنى وعمقاً . بعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بمراحلنا الحضارية المعاصرة في شعر صلاح جاهين ، كما نجد في إنتاج عبد الرحمن الأبنودى « الأرض والعيال » . وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة للشعراء الاشتراكيين في العالم كما نجد في إنتاج سيد حجاب .. وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة لعصرنا الحاضر كما هو الحال عند مجدى نجيب « صهد الشتا » . غير أنهم جميعاً وبغير استثناء ، يخرجون من معطف صلاح جاهين ،

مهما كانت درجات تمردهم الشعري على رائد الحداثة في شعر العامية المصرية .
 وبينما يرتفع الأبنودي وسيد حجاب إلى مستوى شديد العمق والبراء ، يختلف
 الأمر بشأن مجدى نجيب الذى حاول أن يصنع شيئاً جديداً ، ولكن بغير تسليح
 جاد للطريق الجديد . لذلك يتصل الأبنودي وحجاب في مقدمة الجليل الجديد
 من الشعراء المصريين — بأعمق خلجات الوجدان المصرى الحديث ، بينما تنسلخ
 تجارب مجدى نجيب من نبضات وعينا وضميرنا انسلخاً شبه تام .

في قصيدة « الأرض والعيال » بالمجموعة الشعرية الأولى التى صدرت للأبنودي
 تحت هذا العنوان ، تتجسد القيمة الحقيقية لهذا الامتداد الشعري القادم من صلب
 صلاح جاهين . وبالرغم من أن هذه القصيدة ليست أروع ما فى الديوان ،
 إلا أنها كما قلت ، تجسد القيمة الحقيقية لهذه الوثبة الجديدة التالية لمرحلة صلاح .
 فالأبنودي فى هذه القصيدة يعتمد اعتماداً أساسياً على « الصور الجزئية » التى
 تراكم فيما بينها على نحو يشى بالبراءة والعفوية ، وإن كان التأمل فى نسيجها
 العام يؤكد مهارة الشاعر البصرية فى التقاط الجزئيات الميسورة للذاكرة ، ومهارته
 السمعية فى صياغة التراكيب المستلهمة من واقعنا المباشر . الصور الجزئية فى
 « الأرض والعيال » تراكم فوق بعضها البعض تراكماً كماً عادياً ، ولكنها فى
 النهاية تخلق مسافة من نوع ما بين القصيدة والمتلقى ، ترغم بصيرته الداخلية على
 استيعاب ما أدعوه بالصورة النهائية الواحدة ، الشاملة لمختلف الصور الجزئية
 المنفرقة : الأطفال العراة فى الحقول ، الفلاحون الخواة من الدم فى العروق ، النيل
 المتجهم الصامت عن مد الأرض بغدائها السنوى ، والعريس الذى ينتظر عروسه
 برأس غائر فى شبكة الديون . لا يوحد بين هذه الصور « الجو العام » لفقر الريف
 الصعيدى فى مصر ، كما لا يوحد بينها الاتساق فى الموسيقى الذى يستعيد من
 التراث الشعبى الخاتمة التقليدية فى كل مقطوعة « يا رازق الدود فى الحجر » ، ولا يوحد
 بينها استخدام المصطلح المحلى الدارج على ألسنة النماذج البشرية التى جسستها
 القصيدة . وإنما يوحد بين هذه الصور الجزئية ، ويجعل منها صورة واحدة ، تلك
 المسافة التى نجح الشاعر فى خلقها بين المتلقى والعمل الفنى ، وهى أشبه ما تكون
 بالمسافة التى يصر عليها بريخت بين مسرحه الملحمى وجمهور المشاهدين ،

مسافة يخلقها الإطلاق والتجريد والتعميم ، فالرأسمالي عند بريخت هو الرأسمالية ككل ، والعامل هو الطبقة العاملة ككل ، ليس هناك رأسمالي بعينه أو عامل محدد . ولكن في إطار هذا التعميم ينسج خيوط مسرحيته من كافة التفاصيل والدقائق الصغيرة التي يعيشها الصراع بين الرأسمالية والطبقة العاملة . هذا التعميم هو الذي يكسر الإيهام عند القارئ والمشاهد بالواقع الحرفي ، ويحول دون الاندماج الموقوت بعرض المسرحية . فالاستغراق في جزئيات الحياة اليومية لا يخلف سوى الشعور بالفتها . أما وضع الفواصل الفنية والحواجز الشعرية بين العمل الفني ومتلقيه ، فإنه يدفع إلى « إعادة النظر من جديد » فري العادى والمألوف بعين غير عادية كما يقول بريخت في « القاعدة والاستثناء » . لست أقول إن الأبنودى يحقق بوعى كامل ما حققه بريخت في مسرحه الملحمى بوعى نظرى شرحه مفصلاً في كتاباته النقدية . وإنما أقول إن النتيجة التي انتهى إليها الشاعر المصرى تقرب من إحدى زواياها مما انتهى إليه الشاعر الألماني العظيم . هذه النتيجة هي أن الأبنودى لا يستغرقه الواقع المرئى المباشر كما هو في حالته التسجيلية ، وإنما هو مجرد هذا الواقع من شكله اليوى المعتاد والمألوف ، ويعمم علاقات هذا الواقع في أحداث نموذجية . ثم يجسد هذه الأحداث في صور مطلقة من قيود التطاق الحرفى ، صور نمطية تستجيب لها مخيلة المتلقى عن طريق الجزئيات الداخلية المكونة لها . ولكن تراكم الأنموذج والأنماط يؤدي إلى إيجاد مسافة موضوعية بينها وبين المتلقى تحول دون استدراجه إلى المألوف بعين عادية ، وإنما تخلق فيه عيناً غير عادية فيرى المألوف شيئاً غير عادى .

في « الأرض والعيال » وحدات موسيقية مكررة ، بل خواتيم دورية لكل مقطوعة ، مما كان يمكن أن يؤدي بالقصيدة في أحسن الأحوال إلى وحدة المقطوعة بدلا من وحدة البيت ، وتبقى بعيداً عن وحدة القصيدة . كذلك ليس هناك هيكل أسطورى أو قصصى يلم شمل الأبيات من الشطرة الأولى إلى الشطرة الأخيرة ، مما كان يهدد القصيدة بالانحلال والتفكك . إلا أن الأبنودى في قصيدة « الأرض والعيال » يجسد معنى جديداً لوحدة القصيدة لا يعتمد على جوها ولا على موسيقاها ، وإنما يتحقق خلال المسافة التي يحرص على قيامها الشاعر بين

القصيدة كمجموعة صور جزئية تراكتت في إطار من الإطلاق والتجريد والتعميم ، وبين المتلقى الذى لا يرى من هذه الصور إلا وجهها الواحد ، بل لا يراها إلا صورة واحدة مهما حفلت خطوطها بانطباعات التفاصيل الداخلية .

على غير هذا النحو تم عملية الخلق الفنى عند الشاعر سيد حجاب . فبينما يركز الأبنودى في محاولته على أكثر الجوانب تراثية في الشعر كما يبدو ذلك واضحاً في حرصه البالغ على القيم الموسيقية والأبنية التعبيرية التي يحفل بها التراث الشعبي ، وكما يبدو ذلك واضحاً في الإنتاج الرئيسى لصالح جاهين . يركز حجاب على إقامة تفاعلات جمالية بين الصور الجزئية التي تتشكل في قصائده لا كمجموعة من التراكتات وإنما كمجموعة من الصراعات . أى أنه لا يستطيع التقاط الزاوية الدالة أو الحدث النموذجي ، وبالتالي فهو لا يميل إطلاقاً إلى الصورة النمطية . وإنما هو يقيم مجموعة من العلاقات الجدلية - فنياً - بين مدخل القصيدة وهيكلها العام ونهايتها . إنه أقرب شعراء العامة المصرية إلى مفهوم الرؤيا الشعرية الحديثة ، وهو أقربهم في نفس الوقت إلى المدلول الثوري المعاصر لهذه الرؤيا . فهو يستخدم الأسطورة القديمة حيناً ، ويصوغ الأسطورة الحديثة أحياناً . وهو يحافظ على أوزانه حقاً ، ولكن في حدود التحرر الداخلى لرؤياه الشعرية . وهو أيديولوجياً يقف في مدرسة واحدة مع أبناء جيله من الشباب الثوري المناضل . ولكن أيديولوجيته لا تحاصر شعره بمناطق محرمة من مناطق التجربة الإنسانية . فالجوهر المتقدم للعمل الفنى لا يضطره إلى توسيد تجربته الشعرية بظلال حتمية من واقع الطبقات الكادحة ومشكلاتها الاجتماعية . وإنما هو يعى أولاً أن الفكرة السياسية أو الدلالة الاجتماعية ليست إلا عنصراً من عناصر العمل الشعري لا سبيل إلى الانفراد بها فنياً ، إلا إذا تورم العمل من أحد جوانبه تورماً يؤكد فسادَه . كذلك يعى سيد حجاب أن العلاقة بين الطبقات الشعبية والجوهر . المتقدم للفن ، ليست علاقة آلية أو شكلية . فربما كانت هموم المثقفين البعيدة عن الالتصاق المباشر بالعمال والفلاحين ، أكثر تجسيدا لهذا « الجوهر » . من هنا تتسم تجارب سيد حجاب بالتحرر والانطلاق إلى أكثر الآفاق رحابة وعمقا ، واقترباً من ثورية الشعر الحديث .

أما مجدى نجيب فهو يقف على يسار اليسار في شعر العامية المصرية الحديث . وإذا كان الأبنودى وحجاب من الامتدادات ، الواضحة لصالح جاهين ، فإن مجدى نجيب هو الآخر أحد هذه الامتدادات ولكن السبل تعقدت به وتعثرت في منعطفات بعيدة عن تراث العامية المصرية بشكل عام . وعن صلاح جاهين بشكل خاص . معنى الامتداد الذى يجمع بين الأبنودى وحجاب ونجيب ، أنهم جميعاً يتخذون من العامية المصرية مصطلحاً شعرياً في نطاق وحدة التفعيلة بأوزانها الخليلية الميسورة للأذن . ولكنهم بعد ذلك يتفرون : الأبنودى امتداد للجانب الأيديولوجى في المستويين القومى والاشتراكى (الرؤية الفكرية للواقع والفن) ، وحجاب امتداد للرؤيا الحديثة التى تمتزج فيها رؤيا القرن التاسع عشر مع رؤيا القرن العشرين في مرحلة حضارية متخلفة . أما مجدى فإنه يقفز المسافات دفعة واحدة ، تلك التى تفصل حضارتنا عن مستوى القرن العشرين . إنه في حدود العامية المصرية يقوم بنفس الدور تقريباً الذى قامت به قصيدة النثر في لبنان عند محاولتها «التجاوز والتخطى» لعصور حضارية طويلة . في قصيدة «صهد الشتا» التى عنونت ديوانه الأول ، يجرد الكلمات من تاريخها الطويل مع اللسان المصرى ، فيخلق تناقضاً بين طبيعة «العامية» الزاهرة بنبض هذا الشعب وتاريخه مع الحياة وبين اللفظة المجردة مما يكسوها عادة من لحم ودم التجربة الإنسانية المعاشة . أى أنه يقتصر على «الفكرة» دون الصورة . لهذا السبب نكاد نتساءل عن الدافع الذى يلزم مجدى بقاموس العامية المصرية . ويجره هذا التناقض في نفس القصيدة ، وهى ليست من أجود قصائده ولكنها أكثر دلالة على شعر الشاعر بأكمله ، يجره إلى تناقض آخر بين الفكر والفن . وهو تناقض يهدد الفنان عادة بأحد طريقين : الشكلية المبتذلة أو النثرية الساقطة . ولما كان مجدى نجيب بطبيعته بعيداً عن امتلاك ناصية المغامرات الشكلية في التعبير الشعرى ، فإنه تورط في وهاد النثرية الساقطة من حيث لا يدري ، فجاءت معظم قصائده خواطر فكرية مجردة . لهذه الأسباب لا أعتقد أن الموجة التى أثارها ديوان «صهد الشتا» لمجدى نجيب ، سوف يكتب لها البقاء طويلاً .

والأرجح أن الموجة المضادة التى يمثلها الأبنودى سوف تبلور في نماذج

جيدة لا تميل كثيراً إلى الاختصار على العنصر الأيديولوجي في التجربة الشعرية .
والمأمول إذن هو أن يبرز الاتجاه الذي يقوده الشاعر سيد حجاب كواحد من
الاتجاهات الرئيسية في شعرنا الحديث . لأنه أولاً ، يتبنى الرؤيا الشعرية الحديثة
التي تزوج بين مرحلتنا الحضارية برويتها الفكرية للواقع والفن ، وبين أحدث
منجزات التكنيك الشعري في إنتاج الشعراء الاشتراكيين الكبار من أمثال أراجون
وإيلوار ونيرودا ، وبين أصالة التراث الشعبي في مصر على مدى تاريخها الطويل .

أما شعر العامية اللبنانية ، فقد اتخذ لنفسه مساراً آخر ، يختلف عن مسار
الشعر المصري من المنبع إلى المصب . ولست أزعج أنني أملك أدوات الإحاطة
التقييمية الشاملة للشعر اللبناني . ولكني أعتقد أن ظروفًا خاصة قد أتاحت لي أن
أقف على الخطوط العامة في تطور الشعر المكتوب بالعامية اللبنانية . وأن هذه
الظروف قد سمحت لي بالاطلاع على أهم ما كتب في هذا الشعر ، بحيث يحق لي
— بوعي كامل وإحساس عميق بمسئوليتي كناقد أمام هذا التراث — أن أسجل
ملاحظات على الإنتاج الرئيسي لما أثمرته العامية اللبنانية في هذا الميدان . وذلك
حتى تتكامل الصورة التي أحاول تخطيطها لحركة الشعر الحديث ، وحتى نضع
أيدينا على اتجاه السهم لتطورات هذه الحركة ومساراتها في المستقبل .

وقد حدث أن طالعت في العدد الرابع من مجلة « شعر » في خريف ١٩٥٧
مقالاً ليوسف الخال حول ديوان « دولاب » للشاعر ميشال طراد . وكانت المآخذ
الرئيسية للناقد على الشاعر هي استمراره على النمط التقليدي : وحدة البيت
لا القصيدة كبناء فني ، الاعتماد على الفكرة لا على الصورة ، التشديد على أهمية
اللفظ والعبارة الهندسية لا على التجربة وعفوية التعبير عنها . بالإضافة إلى ما يحفل
به الديوان من وصفية خارجية ، وقوقعة انعزالية عن التاريخ ، ورمزية تجريدية
تعلق مفاتيحها في الذهن فقط . ثم التفاؤلية غير النابعة عن فلسفة في الوجود ،
وإنما هي تصدر عن لاوعي بالمشكلات الحيوية التي يواجهها الإنسان . وأجمل
يوسف الخال رأيه قائلاً إن شكل التعبير الذي كان من الممكن أن يتحرر في إطار
العامية غير المقيدة بأغلال الفصحى ، لم يخرج على أنماط الزجل اللبناني التي لا تختلف

في الجوهر عن أنماط الشعر الفصيح من حيث البيت والاعتماد على القافية كعنصر أساسي بالنغم الشعري .

إن أهمية هذا المقال أنه يحدد بصورة علمية دقيقة أطراف القضية التي نحن بصدد حلها الآن : من أين ينبع الشعر اللبناني ، وإلى أين يتجه؟ لقد أجاب ميشال طراد في « دولاب » و « ليش » وهما المجموعتان اللتان أتيحا لي أن أقرأهما، أن العامية اللبنانية هي الوجه الآخر للعربية الفصحى، فشعرها يخضع لنفس القوالب التاريخية التي بلورتها اللغة العربية . على طول الديوان لا نستشعر أية محاولة للخروج على هذه القوالب تبرر استخدام العامية كتراث مستقل ، وأقصى ما يقوم به الشاعر من اجتهادات في التجديد هو محاكاة المهجريين العظام في التلاعب بنظام الأشرطة ولكن في النطاق التحليلي الصارم . ولا يبقى من لبنانية شعر طراد سوى التغنى بلبنان ، بجبالها ، وسماؤها ، وبحرها . وهكذا يستشهد الشعر على صليب الرومنتيكية السطحية والاجترار المهجري والتبعية الآمينة للفصحى والحب العظيم للبنان . وهذه كلها لا « تبرر » أن يكتب ميشال طراد شعره باللبنانية، فلربما استطاعت العربية أن تمده مباشرة بما تحتاج إليه إمكانياته الشعرية من رصيد لا علاقة له بالعامية اللبنانية .

هناك تيار آخر يقوده مورييس عواد في « اغنار » وعبدالله غانم في « العندليب »، لهما أقرب إلى الثقافة الغربية وتياراتها الشعرية الحديثة . وبالرغم من أن صاحب « العندليب » أقل تحملاً من صاحب « اغنار » إلا أنه كان قد كتب هذه المجموعة ونشرها لأول مرة عام ١٩٣٩ ، ونستطيع أن نقول بأنه أحد القلائل في شعر العامية اللبنانية الذين حققوا لهذا الشعر انتصارات « التحول » من قلبية الزجل اللبناني إلى رحابة الشعر الحديث . ولا جدال في أننا سنجد عند عبد الله غانم كافة المطلقات الرومانسية التي عثرنا عليها في شعر ميشال طراد كالطبيعة والمجرات ومحبة لبنان ، إلا أن شاعر « العندليب » حاول في نطاق هذه المطلقات أن يتحرر نوعاً ما في الوزن والقافية ، بل حاول في قصيدته « شوكة الزعرور » أن يصوغ بناءً أسطورياً من نسيج التجربة الإنسانية الحية ، وأكد أقول إن أهم المنجزات التي حققها شعر عبد الله غانم هو أنه قدم التبرير العملي لكتابة الشعر باللبنانية فاستخدم

الخصائص الذاتية للوجدان اللبناني في مستواه اللغوي ، وخرج عن محاكاة الفصحى والرجل اللبناني على السواء . وأعطى القصيدة العامة بعداً جديداً هو قدرتها على التعبير عن روح العصر ، جنباً إلى جنب مع قدرتها على تجسيد البيئة . فليست مفردات اللغة ذات طابع تاريخي فحسب ، وإنما تنبع من العلاقات الداخلية لتراكيب هذه اللغة في مستواها الشعري أصالة الإحساس المعاصر والمجايلة الحقيقية . وقد انعكست إنجازات عبد الله غانم في شعره على نحو آخر هو إكساب القصيدة درجة لا بأس بها من درجات الوحدة الدينامية التي تجمع شملها لا بواسطة الموضوع ولا بواسطة الوزن ، بل عن طريق أكثر بساطة وغوراً هو تلك الروح الغنية التي تختار القصة الشعرية أو الخرافة أو الحدوتة أو الأسطورة، بناءً فنياً يحقق إلى حد كبير ما ندعوه عادة بالوحدة العضوية .

فاذا جاء مورييس عواد بعد صدور ديوان عبد الله غانم بحوالى ربع قرن ، وأصدر « أغنار » عام ١٩٦٣ فإن تقييمنا يجب ألا يغفل من اعتباره تلك الانتصارات التي كسبها شعر العامة اللبنانية منذ ذلك التاريخ البعيد . ومن هنا لن تكون المسافة طويلة بين ما حققه « العتليب » مثلاً، وما حققه « أغنار » بالرغم من « الزمن » الطويل بينهما . لم تخف حدة الأحاسيس الرومانسية ، وربما تضاعفت حدة الإحساس بالفكرة اللبنانية ، ولعل قصيدة « اللعي الإلهي » من أهم قصائد الديوان التي تؤكد على مكاسب العامة اللبنانية من رؤية الشعر الحديث . فقد استطاعت الثقافة الغربية التي يتمتع بها المؤلف ، مع الحس التاريخي باللغة ، من أن يخلق « الأسطورة اللبنانية » إن جاز التعبير عما نلاحظه في أكثر نماذجه نصجاً عند سعيد عقل .

ولست أميل مع القول الشائع بأن تجربة سعيد عقل تصطبغ بألوان معادية للقومية العربية ، عميلة للاستعمار الأجنبي . ولكني أرجح أن هذه التجربة سقطت في برائن وأنياب مرحلة « رد الفعل » العنيف إزاء مرحلة التزمت والحمود والرجعية التي أصابت الشعر العربي بالانحطاط آماداً طويلة . وغالباً ما تتسم ردود الأفعال بالتضخم والمبالغة ، فيحلم سعيد عقل بالحرف اللاتيني كمخلص « أبدي » من عذاب الحرف العربي . وينتهي به الأمر إلى أن يهبط في وهاد

الشكلية المبتذلة حين ينطلق في تجاربه من المستوى الأدنى للعنصر اللفظي في الصياغة اللغوية للقصيدة . فليس الحرف اللاتيني في نهاية الأمر إلا تردباً في هاوية « المطلقات » التي يتزلق إليها مجدو « رد الفعل » عندما يحاولون تجاوز مشكلات « النسبية » تجاوزاً ألدنياً ، بهجرها . ففي المستوى اللغوي للتجربة الشعرية يتصورون اللغة العربية في « لحظة سكون وثبات » لا نهاية لها . وبالتالي يتصرفون على أساس « انعدام الأمل » في هذه اللغة واليأس من حل مشكلاتها . وبدلاً من تطوير رؤيتهم السكونية هذه (التي تجرهم فيما بعد إلى حلول شكلية) إلى رؤية عنصر « الحركة » في جميع ظواهر الكون بما فيه اللغة ، وبدلاً من النضال والمشاركة في تغيير معدل السرعة لحركة اللغة ، يركنون إلى الرؤيا العاجزة التي تدغدغ حواسهم بيقظة رومانتيكية في صميمها هي الهجرة إلى « الحل المطلق » ممثلاً في الحرف اللاتيني ، مفضلين الاستكانة والاستسلام على الكفاح المرير ، مشاركين موضوعياً في جريمة الحمود اللغوي بترك الحلبة خالية أمام الفريق المحافظ .

ومن ناحية أخرى ينسى سعيد عقل وأتباعه ، أو يتناسون ، في غمرة كسلهم واسترخائهم أن تجريد المسألة اللغوية من بقية العناصر المكونة لقصيدة الشعر ، يحيل تجاربهم إلى مومياءات فارغة . فهم بالإضافة إلى سقوطهم في هاوية التعميم المطلق من أية قيود تراثية تربط الشاعر بأعمق تربة محلية تمنح شعره مذاقاً « خاصاً » لا يكتسب في نفس اللحظة بديلاً هو التكهة « الإنسانية » . أي أنه يصبح معلقاً في منطة انعدام الوزن والجاذبية . وهو بذلك ينتهي إلى النقيض المتطرف لما أرادته لتجربته الشعرية من أن تكون « لبنانية » الخصائص والجلود . فقد أبدل الوسائل بالغايات والغايات بالوسائل ، ومن ثم ضاع « الهدف » في ضباب الرؤيا الغائمة . لا شك أن التجربة الدرامية في « قدموس » والتجربة اللغوية في « يارا » من أكثر التجارب التي أغنت محاولات العامية بمزيد من القدرة على فتح الأبواب المغلقة في وجدان البشر ، إلا أن الطريق الذي استأنف سعيد عقل السير فيه يؤكد أن الأبواب ما زالت مغلقة . وهكذا تصل أشعار العامية اللبنانية إلى نهاية الطريق المسدود الذي بدأ من منعطف لم يستقر على معنى التراث بعد . وبينما يكاد شعر العامية المصرية أن يفرد بالأمل في خلق شعر مصري أصيل ، يتخلى شعر العامية اللبنانية عن هذا

الهدف للشعر العربي الحديث الذى عبر عن لبنان والحضارة العربية والإنسان . المعاصر ، تعبيراً لا سبيل إلى إنكار أصالته .

* * *

ذلك أن الشعر الذى كتبه يوسف الخال و خليل حاوى يرشف عبيره الأصيل من كنوز التجربة العربية فى الشعر ، ولكنه يركز بلا أدنى تردد على الرصيد الوجداني للإنسان اللبناني ، يتشوف عبر الرؤيا الحديثة فى الشعر إلى أعمق خلجات الإنسان المعاصر فى كل مكان من عالمنا . كذلك تصبح تجربة شاعر ك خليل حاوى من أعمق التجارب العربية تجسيدا لهموم الإنسان فى بلاده وتاريخه وتراثه الشعرى . فن « نهر الرماد » إلى « يادرا الجوع » يعيش خليل حاوى تجربة الموت الحضارى المرعب الذى يتحول خلال معاناة « الفداء » إلى البعث العظيم . وبالرغم من أن التجربة المسيحية تلتى ظلالها على شعر يوسف الخال و خليل حاوى معاً إلا أن ثمة فرقاً هائلاً بين الانطلاق من رؤية المستقبل « البعث » فيصبح الحاضر والماضى « حلماء » كما هو الأمر عند يوسف الخال ، وبين الانطلاق من رؤية الحاضر « المصلوب » فيصبح الماضى والمستقبل إطاراً « أسطورياً » كما هو الحال عند خليل حاوى . وهذا هو الفرق أيضاً بين مسحة الحزن الهادئ فى « البئر المهجورة » بكل ما تنطوى عليه من بساطة البناء الدرامى ، وبين مسحة العذاب المر فى « نهر الرماد » و « يادرا الجوع » بكل ما تنطوى عليه من غموض وتعقيد البناء الشعرى . كلاهما يستخدم الأسطورة ، كلاهما ينطلق من لبنان ، كلاهما يشارف الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، كلاهما تسيطر عليه النغمة المسيحية . ولكنهما سرعان ما يختلفان ، أحدهما — يوسف الخال — يتعبد فى هيكل الفداء ، يصلى فى رؤاه أن تمطر السماء معجزة ، والآخر — خليل حاوى — يتسلق سلماً طويلاً إلى السماء كسلم يعقوب يلمس المعجزة بكلتا يديه ، ويعود وفى يمينه « الأمل » . وهكذا تجاوزت أشعار الخال و حاوى مرحلة الارتباط السطحي المباشر بالسياسة حين كانت تجسد لهم هذا الأمل فى حزب أو زعيم فيربطان أفلاك القدر بوحي إلهامه العبقري . ومن ثم كانت أشعار تلك المرحلة ، إما تساييح تهدج بومضات الزعيم الملهم . أو صلوات تصوغ البناء العقائدى للحزب البطل . وفى جميع

الأحوال كان شعرهما مرابطاً عند حدود التسجيل التقريرى الهاتف الذى ينفرط عقداً من الأشطر المتساوية أو المتراوحة ، أو فى أحسن الأحوال من التفصيلات المترامية على حانئ الطريق يجمع شملها وعقدها خيط ضعيف واه من تطريز الموهبة ووشى الصنعة . تطور يوسف الخال وخليل حاوى بشعرهما العربى حتى أصبحتا يعبران عن لبنان العربية وإنسانها المعاصر ، بأكثر أدوات التعبير الشعرى أصالة وحداثة . أصبحت الأسطورة الحديثة هى البناء السيمفونى المركب الذى يحتويه خليل حاوى فى « الكهف » وغيرها من قصائد مجموعته الأخيرة « يادرا الجوع » . ولم يعد يوسف الخال يعتمد على الإشارات الأسطورية التى تتخلل القصيدة كإيماءات حية رامزة ، وإنما أضفى البناء الأسطورى هو الهيكل العام الذى يضمه بالأنسجة الحية من تجربة اللحم والدم والعظم التى يعيشها حتى النخاع ، تجربة الشعر الأصيل والحديث . معاً .

غير أن مرحلة التحول هذه التى اجتازها كبار الشعراء العرب المعاصرين لا تتضح أكثر مما اتضحت فى أعمال شاعرى العراق عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب ، والشاعر السورى على أحمد سعيد « أدونيس » ، والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور . وبالرغم من أن شعر هؤلاء جميعاً فى ظل الارتباط السياسى المباشر لكل منهم ، كان على درجة من الصدق الفنى والنضج الفكرى أعلى بكثير من شعر المرحلة ككل ، إلا أنهم فى تواريخ مقاربة ومتباعدة أثروا التحليق فى آفاق الرؤيا الشعرية الحديثة بعيداً عن الرؤية الفكرية للواقع والفن . ولعل بدر شاكر السياب هو رائد المنتمين إلى الحداث فى الشعر بينما يحدث التطور الهائل فى شعر البياتى فى وقت متأخر نسبياً . إلا أنهم فى النهاية ، فى الطريق الطويل إلى الرؤيا الحديثة ، يفرقون ويختلفون ويتشعبون فيما لا حصر له من منحنيات الرؤيا الحديثة ومنعطفات الشعر الحديث . ذلك أن لكل منهم جذوره الخاصة به ، وفى تراث كل منهم تقاليده الخاصة به ، مهما وجدت بينهم مظلة الحضارة الواحدة والعصر الواحد ، والجيل الواحد . إن السياب الذى اغترف فى مستهل حياته الشعرية من المنابع الإنجليزية فى شعر إليوت وإيديث ستويل ، يختلف بالضرورة عن البياتى الذى اتجه إلى ناظم حكمت وإيلوار وأراجون ، وهما معاً يختلفان بالحتمية

عن ثقافة أدونيس وعبد الصبور . فبالرغم من أن السياب قد تطور على مدى أكثر من مرحلة في تطوره الشعري من « الأسلحة والأطفال » و « المومس العمياء » و « حفار القبور » — ولننس تماماً مرحلة « أزهار ذابلة » و « أساطير » — إلى « أنشودة المطر » و « شناسيل ابنة الجحش » ، فإن المصادر الأولى في تكوينه الشعري ظلت تنعكس على إنتاج هذه المراحل جميعها بنسب متفاوتة ، وبصور متنوعة . كذلك الأمر مع البياتي من « أباريق مهمشة » إلى « سفر الفقر والثورة » ، وأدونيس من « قصائد أولى » إلى « أغاني مهيار الدمشقي » إلى « كتاب التحولات » ، وصلاح عبد الصبور من « الناس في بلادى » إلى « أحلام الفارس القديم » مروراً بـ « أقول لكم » .

ربما يتفق السياب مع البياتي في وحدة البيئة الاجتماعية والأيدولوجية إبان المرحلة الأولى ، وربما يختلفان بعد ذلك مع أدونيس في اتجاهه السياسى السابق على ١٩٥٧ ، ثم يعودان إلى الاتفاق مع صلاح عبد الصبور . إلا أن هذا الاختلاف وذلك الاتفاق إنما ينبع من طبيعة المرحلة المشتركة التي جمعتهم وهي مرحلة « الرؤية الفكرية للواقع والفن » التي انعكست على « المجد للأطفال والزيتون » للبياتي و « الأسلحة والأطفال » للسياب و « شتى زهران » لعبد الصبور ، و « قصائد أولى » و « أوراق في الريح » لأدونيس . ومهما تراوحت درجات التحرر في الوزن والقافية من شاعر إلى آخر ، فإنهم جميعاً لا يخرجون على « نوعية واحدة » هي الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعى والدلالة السياسية . إلا أن ما يختلف به أمثال هؤلاء الشعراء عن بقية زملائهم المنتمين إلى هذه « الرؤية » ، هو أنهم كانوا شعراء أولاً ، بمعنى أنهم كانوا يتلمسون بوعى ازداد مع التجربة والزمن معالم « الكون الشعري » الذي يختلف « عن الواقع » و « الحياة » و « المجتمع » اختلافاً كيفياً ، وإن كان الواقع والمجتمع والحياة هي عناصر المادة الأولية المشاعة في الكون الشعري . ويتبدى لنا هذا الاختلاف بين شعرائنا هؤلاء وبقية زملائهم فيما يمكن ملاحظته بعد طول تأمل ، من أن ثمة إرهابات في أشعارهم الأولى تشع بومضات الأمل في تجاوز الأسوار الضيقة للرؤية الفكرية ومحاولة اكتشاف

الرؤيا الشعرية الحديثة . ولعل قصيدة « رحلة في الليل » التي صدرت ديوان : « الناس في بلادى » لصالح عبد الصبور هي أكثر هذه الإرهاصات وضوحاً .

إلا أنه سرعان ما أنضجت التجربة نماذج المدرسة الحديثة . فأمست في المكتبة العربية دواوين مثل « أغاني مهيارالدمشقي » و « سفر الفقر والثورة » و « شناسيل ابنة الحلبي » من معالم الرؤيا الشعرية الحديثة التي تدفع الشعر في بلادنا لأن يتولى عن جدارة واستحقاق عجلة القيادة الحضارية لأدبنا الحديث ، وإذا كنت قد قلت إن التكوين الذاتي الأول لكل شاعر عربي حديث ، يلقى ظلاله على أحدث ما كتب ، وبالتالي فإن كل شاعر يختلف حتى في أولى مراحل تطوره عن الشاعر الآخر . فإنني أستكمل القول بأنه إذا كانت الرؤية الفكرية للواقع والفن التي سيطرت على إنتاج شعرائنا الباكر قد استطاعت أن تقلل من نقاط الخلاف بين كل شاعر وآخر ، فإن الرؤيا الشعرية الحديثة التي يجتسمون اليوم عند تخومها تقوم بدور عكسي ، إذ بواسطتها يزداد الشاعر تفرداً وأصالة ، جنباً إلى جنب مع صدق تعبيره عن روح العصر والجيل .

ومع الأيام تزداد رقعة الشعر الحديث بجناحيه اتساعاً . وإذا كان شعر العامية المصرية يكتسب المزيد من النضج والعمق ويحقق انتصارات باهرة للأدب المصري الحديث ، فإنه ما تزال هناك كوكبة من الشعراء الذين يكتبون بالعربية شعراً حديثاً ما يزال في طور التجربة : هناك محمد عفيفي مطر الذي يحاول أن يفجر من « الأرض » كنوزاً من الخرافات والأساطير والتراث المتصل بأعمق همونا ، ونجيب سرور الذي يتخذ من التراث الشعبي والعربي والإنساني أرضاً فكرية لمجموعة تجاربه الشعرية . وهناك محمد إبراهيم أبو سنة وكمال عمار وشوقي خيس وفاروق شوشة ومهران السيد وبدر توفيق وأمل دنقل وكامل أيوب يحاولون التخلص من الرواسب الرومنتيكية العالقة بوجدانهم الحديث ، وإن اختلفوا من شاعر إلى آخر في درجات الموهبة والثقافة والتجربة . وهناك من بقية الأقطار العربية : محمد الفيتوري في أحدث دواوينه يتجاوز حدود « أغاني أفريقيا » و « عاشق من أفريقيا » ليلحق بالركب مزوداً بطاقته الضخمة التي طالما أغنت أرواحنا . إن تطور شاعر كالفيتوري يؤكد أن الأصالة والصدق هما الجناحان

القويان اللذان يستطيع الفنان بواسطتهما أن يتجاوز أعلى الأسوار ، وتنكسر بموهبته أضيق الدوائر ، وتنفسح أمام عينه أكثر الآفاق رحابة وعمقاً . وهناك بلند الحيدري ورشدي العامل وعصام محفوظ ورياض الريس وشوقي أبو شقرا وغيرهم كثيرون من أولئك الذين يواكبون الرؤيا الشعرية الحديثة بمزيد من الصبر والمعااة . أولئك الذين يمكن أن تصوب إلى صدورهم الاتهامات المسرفة من غياهب السلفية الجديدة أو كهوف الرومانسية الاشتراكية بأنهم تخلوا عن الثورة أو المعركة أو الميدان ، أنهم تفوقوا داخل ذواتهم ، وأنهم يخلقون في متاهات من التجريد المظلم . . ذلك أنهم بدأوا يشعرون بالأرض تسحب من تحتهم ، كما سبق أن سمعنا من الذين قبلهم ، وأصبحوا في منطقة « اللاوجود » الشعرى التي تضم عتاة المحافظين . وبعد فوات الوقت سيتنبهون إلى معنى جديد للثورة في الشعر . الثورة التي لا تجعل من الشعر ظلاً باهتاً ، ولا من الشاعر تابعاً ، وإنما من الشعر « مشاركة » إيجابية فعالة ، ومن الشاعر ثائراً يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة في معركتها التي لا تنتهى مع التاريخ . أقول هذا وفي خاطري بعض النماذج من الشعر « الجديد » للشباب ، ولكنه ليس شعراً حديثاً بأية صورة من الصور .

ولعل المشكلة الرئيسية فيما أعتمد ، هي النظر إلى حركة التجديد الحديثة في الشعر على أنها تجديد في الشكل الشعرى ، أو أنها تجديد في مضمون القصيدة . وسوف نصادف بين الشعراء الجدد من ينصر المعنى الأولى ومن يلتزم بالمعنى الآخر . والحق أن الحركة الحديثة في الشعر العربى — من حيث الجوهر — هي ثورة عريقة الجذور في رؤيا الشاعر تستمد عناصرها من الثورة الحضارية الشاملة التي تحتاج وطننا العربى في الوقت الحاضر . ورؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسى أو المضمون الاجتماعى أو الدلالة الفكرية ، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافى والسيكولوجى والاجتماعى ، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق ، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع ، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون .

كذلك فإن رؤيا الشاعر ليست هي أدوات الصياغة التي تشكل تجربته وفق

ما يحسه من أفكار وانفعالات ، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيري للتجربة ضمن ما تحمله من اتجاهات ، بل ربما كان التعبير في ذاته تجربة واتجاهاً .

* * *

فإذا ذهبنا إلى تطبيق معنى « الرؤيا » على مجموعة من القصائد الجديدة^(١) التي أمامنا تعذر علينا أن نجد قصيدة واحدة تحمل هذا المعنى . بل نلاحظ أن البعض يفهمون التجديد على أنه مغامرة « شكلية » لا أكثر . . هكذا نقرأ للشاعر عبد المنعم عواد يوسف في « أغنية لمستمع لم يولد بعد » .

قال لي « وفر غنساءك

« ليس في العالم من يصفى إلى هذا النشيد .

« ليس في العالم ، إنسان وحيد .

« ليس في العالم ، من يسمع شذوك »

قلت : « حقاً ، ربما الآن ، ولكن . .

« في المدى الآتي ، البعيد . .

« في السنين المقبلة . .

« في القرون الآتية . .

« ربما يولد من يمنح أذناً لغنائى »

إننا نستطيع أن نغض الطرف عن خلو القصيدة من أية تجربة في حدود أى معنى من المعانى ، ولكننا حيثئذ نتوقف لتساءل : لماذا تعمد الشاعر أن يصوغ قصيدته على هذا النحو المرسل . إن عبد المنعم عواد يوسف يجيد النظم على النحو التقليدى ، وإجاده هذا اللون تعنى أن تجربته الشعرية محدودة بأسوار رؤيا قاصرة لمعنى الشعر . فالموضوع الذى يطالعنا به في قصيدته هو الإيمان بأن عناءه لن يذهب عبثاً حتى إذا لم يستمع إليه أحد من معاصريه ، فهو متفائل بأن

(١) نشرت في عدد يوليو ١٩٦٤ من مجلة « الشعر » القاهرية .

الغد سوف يستمع إليه . هذا « الموضوع » لم يتبلور في تجربة أيًا كانت ، لأن الشاعر اكتفى بأن « ينثر » فكرته بلا عناء ولا معاناة . فبالرغم من أنه لم يخطئ في الوزن ، وأكثر من استخدام الكلمات التي تحل مكان القافية في نهاية الأبيات كالنشيد ووحيد والمقبلات والآيات ، إلا أن القصيدة جاءت نثرًا عاديًا لخاطرة ذهنية مجردة . من هنا يلجأ إلى تكرار « المعنى » من مقطع إلى آخر بلا وظيفة فنية يحملها التكرار ، كما يكرر الأشرطة المتساوية في المقطع الواحد بلا مبرر يخفف من وطأة صفها الموسيقي ، أو يكشف شحنتها الشعورية . الشاعر إذن يفهم التجديد بمعناه الشكلي المحض ، فيتحول بالشعر إلى نثر .

تختفي هذه النثرية تمامًا في قصيدة « بدلا من الكلب » لمهران السيد ، ويكاد الشاعر أن يلج عالم الشعر الحديث ، لولا إصراره الغريب على البقاء خلف غيمة رومانسية لم تعد قادرة على تشكيل رؤيا فنية للشاعر المعاصر .

كنا كسائلين أعرجين في مدينة ،
تعج بالصخب
نحس مثلما يحس أهلها بذلك الذي يحوم فوقها
وأن شيئاً ما يقوم بيننا
كما يقوم بينهم
وكان عجزنا القديم كالحياة ، لحظة الفراق ، عجزهم .
وأنا ، وأنهم
تنوء بالرؤى الحزينة
لكنهم كانوا على الدوام يحتمون من شقاؤهم . . بنا
ويهربون في جلودنا .
ويلفنون عريهم ، كما النعام ، في صقيع عرينا .
وكلما مرت بنا الأيام في طريقها . . تضيف للمخزون في عروقنا .
ففي الصباح . . لا نود أن نعيش للظهيرة
وساعة الغروب ، نحسد النهار إذ يموت قبلنا
وعندما تسيل رعشة النجوم في عيوننا الضريرة

نقول من صميمنا . . يا ليتها الأخيرة
لكي نفوض في سكينه إلى الأبد .

إن الرومانسية ليست «وصمة» في جبين الشاعر، لو أنه جعل منها رومانسية حديثة ، أى أن يستخدم إمكانيات الغناء الرومانسى في خلق رؤيا حديثة . ولكن مهران السيد يخضع تلقائياً لسمات مرحلة سابقة من تطور الشعر الرومانسى لا تتلاءم مع طبيعة التجربة الإنسانية العميقة التى يعيشها الشاعر المعاصر . وأقول «التجربة» لا «الموضوع» لأن الحب والحزن والفرح ومختلف انفعالات الفرد صالحة لأن تكون زوايا يلتقط منها الشاعر ما يناسب تجربته . فالتجربة ليست هى الحدث أو الفكرة فى البناء الشعري، وإنما هى التجسيد الذاتى لحرارة اللقاء بين الإنسان والعالم . أما البناء الشعري فهو التجسيم الموضوعى للتجربة . ومهران السيد عندما يقتصر على ذلك اللقاء الرومانسى مع العالم، فهو لا يعكس روح العصر التى تخطت هذا اللقاء . ولذلك لا أرى فى قصيدته هذه شعراً حديثاً بحق، بالرغم من أنه يتخلص من أسر الكثير من القيم التقليدية فى الشعر . فهو لا يميل إلى الرصد الفوتوغرافى لحزنيات الحدث الذى يظل التجربة ، وهو بعيد عن الضجيج المفتعل ، وهو حريص على أن يقترب من أدوات التركيز ، شيئاً فشيئاً . ولهذا أناشد هذا الشاعر الموهوب أن يعانى مشقة التغير النفسى والذهنى والجمالى ، إلى مرحلة أكثر تقدماً ، وثقتى فى ماضيه الفنى تدفعنى إلى الاقتناع بقدرته على إحداث هذا التغير .

وعندما أتذكر سمات الفقر الغالبة على الروح الشعرية المعاصرة فى وطننا ، أتذكر أيضاً أننا لا نعانى من فقر أيديولوجى أو حضارى ، فنحن فى مرحلة بناء على المستويين الفكرى والاجتماعى على السواء . ومن هنا تصيبني دهشة بالغة حين تصبح قضية فلسطين مجرد مشجب يعاق عليه بعض الشعراء آهاتهم الصادقة دون تعمق للمدلولات الكبيرة التى يمكن أن نستخرجها من هذه القضية البطولية التى أصبحت إحدى قضايا العصر، بفاعلية الإيمان العظيم الذى يضمه الإنسان العربى الحديث من أجل النضال عن نبالة هذه القضية وشرفها . وتحضرني هنا محاولتان فى مجال الرواية للكاتبين . حلیم بركات وغسان كنفانى ، حيث

استطاعا أن يرتفعا إلى مستوى مأساتنا الخاصة في فلسطين ، حين ارتفعا بفنهما في « ستة أيام » و « رجال في الشمس » إلى المستوى العام لمأساة الإنسان المعاصر .
ولا أعتقد أن الشعر المنشور في نفس العدد من مجلة الشعر حول مأساة فلسطين يستطيع أن يصل إلى نفس المستوى الذي وصفه الرواية العربية . إذ أين المأساة في قصيدة « الحصار » للشاعر عبد الرحمن غنيم ؟ إنه يقول في أحد مقاطعها :

هجرت معسكر التشريد
كيف تطيق فيه تذوق الزاد ؟
وكيف تطيق أن تحيا بمستنقع ؟
وتلغى جسمك الموبوء في الأوحال كالضفدع ؟
لتوقف كل صرصار وجرذان . . تقول له :
بأنك كنت تملك مرة وطننا
وأنتك كنت قد جهزت قبرك فيه
وكنيت ابتعت من دكان قماش به كفنأ
وأديت الفروض كما أراد الله
كى تلقاه ،
مغتفراً ذنوبك ، طاهر الأذيال
ولكن قبل أن يأتيك « عزرائيل »
جاء وباء « إسرائيل »
لتحفر قبرك الموعود في الغربة
وقد تركتك نهب اللد ،
سترقد راعش الأوصال

ليعلمنى الشاعر إذا قلت إن أمثال هذه القصيدة يسىء إلى مأساتنا في فلسطين أكثر مما يعمق أبعادها ويضئ جوانبها ، فليس معقولا على الإطلاق أن أطمح إلى إقناع أى قارئ بهذه المأساة لمجرد أنني لن أدفن في تراب فلسطين .
إننى لا أنكر قيمة الاعتبار الوجدانية التى توفى بإشارة أو بأخرى إلى موروث شعبى عن التراب والغربة وما إليها . ولكن الاختصار على هذه الاشارات وتعريضها

من أية إيماءات غنية بالفكر والتجربة الإنسانية ، لا يؤدي إلا إلى طريق مسدود في وجه الشعر ووجه المأساة معاً . إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي ، أو أنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين ، وإنما هي مأساة إنسانية عامة ، هي مأساة « العنصرية » أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث ، ولذلك أتصور فلسطين دائماً نبعا لا ينضب من الأفكار والتجارب التي لا يمكن أن تتمخض عن أزمة المقابر التي جاءت في القصيدة .

* * *

على أن هذا لا يبنى أن ثمة قصائد واعدة كما نرى في « الرجال الغائبون » لبدر توفيق . وكم كنت أود أن يتاح لي الحديث عن قصائد هذا الشاعر الجليل في مجموعها ، لأن هذه القصيدة لا تمثل أبعاده كلها ، وإن كانت تمثل بعضاً من عيوبه الخطيرة . فبدر شديد الحرص على « الغنائية » بمعناها التقليدي الذي يحتل فيه « الجرس » مكاناً رئيسياً . وبالرغم من أن الجرس في كثير من قصائد الشعر العالمي الحديث يقوم بوظيفة جديدة هي تكثيف المعنى وتركيز الدلالة ، إلا أن بدر لا يستفيد من جرسه هذه الفائدة ، بل يستميله شيء قريب من الصخب والرنين الذي يرافق الشعر التقليدي بحكم ثقافته تارة ، أو بحكم اختياره للبحر الصارخة تارة أخرى .

ولا أريد هنا أن أستشهد بمقاطع محدودة من قصيدته « الرجال الغائبون » لأن علو الجرس هو السمة البارزة في جميع مقاطعها . ولكن بدر توفيق يستخدم الصورة الشعرية بمداها الحديث استخداماً جيداً ، لا يسىء إليه تكرار « الفكرة » التي يلح عليها ، لأن الصور التي يستخدمها تعمق من هذه الفكرة كلما أوغلنا في القصيدة .

إنني أعتذر إذا لم أكن قد تناولت هذه القصائد بشيء من التفصيل . فما كان يعنيني سوى إلقاء الضوء على مجموعة من الظواهر التي تباعد بين الشعر الذي يتخذ لنفسه الإطار المرسل وبين روح الحداثة التي نتوق إليها في هذا الشعر . لأن الشعر العظيم ليس — بكل تأكيد — هو الخطوط والمنحنيات التي تحدد شكل الهيكل العظمي ، وإنما هو اللحم الذي يكسوه والدم الذي يجري في عروقه . فالنثرية

والغنائية والرومانسية التي لاحظناها على بعض هذه القصائد ، ربما تجعل من النظم شعراً ، ولكنها لا تملك المقدرة على تحويل هذا الشعر إلى شعر حديث .

* * *

كان إطلاق تسمية « قصيدة النثر » آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . لأن التسمية — أية تسمية — هي خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم . وأولى السمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن ، هي الإيغال في التفرد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزاً وقصوراً عن استيعاب مفهوم الحداثة . فلو أننا تصورنا تاريخ الآداب والفنون منذ أقدم العصور إلى الآن لاكتشفنا أن التأكيد على العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضارى . بينما تأخذ هذه الصفة في التلاشى كلما أحرز المجتمع الإنساني — ومع الفن — إحدى خطوات التقدم الحضارى . فإذا قلنا اليوم « قصيدة النثر » ضمن إطار حركة الشعر الحديث ، فإنا نعود القهقري إلى منطق الخانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من « القواعد » ، أى أننا نعود بعبارة أخرى إلى منطق المحافظين ، فالخانة ليست إلا تعبيراً ملتويّاً عن الرغبة في ضرورة الثبات . ومن ناحية أخرى ، فإن من أهم معالم الرؤيا الحديثة في الشعر هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر لا تمنح الفرصة للجمع بينهما على مائدة واحدة . وإذا كان هناك ما يشبه الاتفاق حول المصادرة القائلة بأن الوزن الموروث ليس معياراً وحيداً للشعر ، فإن إحلال كلمة « النثر » مكان الوزن ، لا تعبر إلا عن « رد الفعل » لا عن الفعل الذي يصنعه الشعراء الحديثون . فهي — قصيدة النثر — تقف في الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم ، ولكن دعاء هذه وتلك يلتقون في الواقع عند حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر . بمعنى آخر المفهوم الشكلي . فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة ، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي يمنحها قيمتها الكلاسيكية القديمة . وإنما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات ، نثراً ونظماً ، هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر . كما أن هناك شيئاً آخر لا علاقة له بالتخلي عن الأوزان الخليلية هو الذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة . هذا إيضاح أولى ، لا بد أن أبدأ به حتى أتלוه ببقية أوجه

الاختلاف بينى وبين دعاة «قصيدة النثر» فقد أساءت إليهم التسمية ، كما أساءت إلى الناقد الحديث الذى لم يعد «يطالب» الشاعر بمقاسات معينة لقصيدته ، ولم يعد «يستخلص» القيم الفنية متسلقاً على الشعر ، وإنما أصبح رائد المشاركة للشاعر الحديث نشوة الخلق . لم يعد مجرد «قارئ ممتاز» كما كانوا يصفونه فى القديم ، لأن القارئ الحديث أصبح شاعراً وناقداً فى آن . لا بالمعنى التكاملى الساذج الذى يمزج الخلق بالنقد كنتقيضين يمكن التوفيق بينهما ، وإنما بالمعنى الحضارى العميق الذى يجعل من الرؤيا الحديثة للعالم ، هدفاً لكل من المبدع والمتلقى على السواء . إن القيمة الحقيقية لمقدمة أنسى الحاج فى مجموعته «لن» ليست فى المسلمات البديهية التى تفرق بين الشعر والنثر ، وليست فى المفارقات الطبيعية بين شعر النظم وشعر الحياة ، وإنما تكمن هذه القيمة فى جملة واحدة جاءت عفواً خلال هدير أنسى وثورته الطموحة إلى التفجير والتدمير والبناء من جديد ، والجملة التى أقصدها تقول «بين القارئ الرجعى والشاعر الرجعى حلف مصيرى» . تلك هى المسألة التى لم يعرض لها الشاعر بشيء من التفصيل ، بل هى انشقت من نافورة هياجه العصبى ، انبثاقاً لا شعورياً ، فدلّت على أصالة جذورها فى نفسه وإن لم تدل على أهمية الوعي الدقيق بمعناها . ثمة حلف خطير بين كل شاعر وقارئ ، خطورته أنه غير مكتوب ، ولكنه يؤتى ثماره بصورة تلقائية جارفة . ثماره الظاهرية هى الإقبال والإدبار ، الخسارة والربح . الحق أن الناشر هنا هو الشهيد الأعظم . أما خطورة الحلف غير المرئى على الشاعر ، فأكثر فداحة ، لأن الطرف الآخر قد يلجأ إلى كافة الوسائل غير الشرعية : فى ظل أحسن القروض ، الإجهاض والوآد . وفى أسوأها قد يلجأ إلى الاغتيال الفردى ، إذا لم ينظم نفسه فى ثورة مضادة . هذه العبارات ليست من قبيل التشبيهات المجازية ، فأنا أعنى كل حرف جاء فيها . بما يطابق معناه مدلوله الحرفى . ولا شك أن أنسى الحاج من أولئك الذين اختاروا «التجاوز والتخطى» احتجاجاً مذعوراً على حضارتنا من «لن» إلى «الرأس المقطوع» . ولكن هاتين المجموعتين لم تضما سوى التجارب الأولى التى لم تصل إلى درجة ما من التكامل إلا فى أحدث ما كتب «ماضى الأيام الآتية» . ولعل قصائده «أهذا أنت أو القصة ؟» و «ناموا مع داناي» و «زيح الشغف، الأزرق» و «أنا الموقع اسمى أدناه» تؤكد أن ثمة تنازلات ضخمة قد

حدثت من جانب أنسى فاستطاع أن يتخلى عن دوائر موجة رد الفعل .
ويدخل مباشرة إلى دائرة « الفعل » . هذه القصائد تؤكد أيضاً ثباته على جوهر
اتجاه « التجاوز والتخطي » في الالتحام العميق الحر بأحدث منجزات التكنيك
الشعري في أوربا .

في إطار هذا الاتجاه أيضاً ، شعر توفيق صايغ . لا يتملق الأذن ، ولا
يستدرج الخيلة ، ولا يغرى أعصاب العين المشدودة إلى رؤيا يوحنا اللاهوتي في
حلم أو كابوس . هو وثيق الصلة بالعقل ، ولكنه أكثر ارتباطاً بالتجربة . لذلك
يحطم البناء الوزني ، ولا يقيم على أنقاضه بناء سيمفونيّاً ، ولكنه شغوف بصنع
هارموني للفكر . توفيق لا يحطم الوزن العربي الموروث بالصدقة ، ولا يحطمه
بالقصد ، العلاقة بين الأحرف والكلمات في شعره ليست وليدة تأمل موسيقي
للانسجامات الصوتية في تركيب الأشطر أو نحت الألفاظ أو اشتقاق المعاني .
لا تقوم هذه العلاقة أيضاً على أساس تصور هندسي مسبق يضع الأطراف المتوازية
والمتقابلة والمتعارضة في نسق يكفل تكاملاً ما بين الأجزاء وبعضها البعض ،
أو بين الأجزاء في مستواها التفصيلي ، والكل في مستواه الشامل . فالهارموني
الذي يشغف به توفيق صايغ إلى درجة الجنون ، يتم بين الأفكار بمعناها
التوليدي المشع الخالق ، لا بمعنى التصميم والحلق والمهارة في تشييد المعادلات .
وعندما تصبح الفكرة انعكاساً ذهنياً للمعاناة الهائلة في إحدى التجارب ، تصبح
الكلمة وقوداً يشعل روح الإنسان بلا توقف . أقصد بلا حساب « للمكان »
الذي تحتله الأحرف ، وبلا حساب « للزمان » الذي يستغرقه الصوت . فالشعر هنا
لا يعود ثمرة المساحات والعدادات ، لأنه من صلب المعاشة الحارة للزمان والمكان ،
تحيا تجربة الشاعر فوق مستوى التاريخ . ولا يعود ثمرة أمل في خبرة قصيدة بوضعها
في أنابيب الوزن أو التبر ، أو ما يدعونه خطأ بقصيدة « النثر » . فالشعر يرفض
بطبيعته أية تسميات تهدده أو تهدده أو تغلق أبواب النور في عينيه . فنحن
لن نبحث « في بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن » لتوفيق صايغ ، عن المطلق
الموسيقي في الشعر الذي لا يختلف بشأنه المحافظون وفريق ضخم من المجددين .
المطلق عند المحافظين هو حرف الروي والقافية والبحر ، من يخرج على هذا المطلق فهو

زنديق، لا تحسب هرطقته في مملكة الشعر، إلا كحساب العوانس في مملكة النساء .
وفريق ضخم من المجددين يرون المطلق في وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة
الوزن . وكلاهما يلتقي عند تخوم المطلق ، ويعترف بحدود مملكة الموت التي تفتح
أبواب الجحيم لكل من يتمرد على هذا الجبار . ثورة توفيق صايغ وأنسى الحاج
ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا، هي الخروج على هذا المطلق السرمدي ، فلم
تعد هناك « شروط موسيقية مسبقة » على الشاعر مراعاتها أثناء كتابة القصيدة .
غير أن توفيق صايغ بممرده ، هو الذي رفض - شعرياً - أن يستبدل المطلق
الموسيقى بما يمكن أن يعد « تعويضاً » عند القارئ المتخلف . رفض أن يحل
« الصورة » أو « الحدوتة » محل المطلق القديم . كان يعرف جيداً أن ثورة الشعر
الحديث بلا حدود ، فهي ليست تمرداً على « أغراض » الشعر القديم من هجاء
ومدح ورتاء وفخر ، وليست تجاوزاً لمرحلة البيت الواحد المكتفى بذاته ، مرحلة
الحكمة الذهبية ، وإنما هي ثورة على القالبية في الفكر والتعبير . سواء كانت
هذه القالبية هي عمود الخليل ، أو التفعيلة الواحدة . وسواء كانت الأطلال هي
ماضي الحب العظيم ، أو هي أجداد الوطن العريق ، أو هي أزمة الإنسان الحديث .
واقرب الشعر باستقلاله الذاتي عن الغناء والرقص والموسيقى والفنون التشكيلية من
أن يكون شعراً . وكأن « لا وكون » يبعث من جديد ، يلهم بأفكار لسنج الرائدة
التي لم تجد مناخها الحصب أيام الناقد الألماني العظيم . في « بضعة أسئلة » يتخلى
الشاعر مختاراً عن « الموضوع » و « الصورة » و « الموسيقى » ، ليخلق شعراً مهما
اختلفا في قيمته ، فإننا لن نختلف في تحديد دوره الريادي للرؤيا الحديثة في
شعرنا . الشاعر هنا يتصور العلاقة بينه وبين المتلقي في ضوء جديد ، هو أنهما
معاً يخلقان القصيدة . لا يقوم الشاعر بعملية الخلق أولاً ، ثم يأتي « القارئ »
ليعيد خلقها ، كما يحلو للبعض أن يصف الناقد . بل إن كلمة « القارئ » تسقط
من المعجم اللغوي للشاعر . ليس هناك قراء ، وإنما هناك مشاركة إبداعية في
عملية الخلق ، تم بمعزل عن الشاعر ، بمعزل عن المكان ، بمعزل عن الزمان .
فالقصيدة - في مثل هذا الشعر - لا تنتهي في اللحظة التي يسلمها الشاعر للمطبعة ،
بل لا تنتهي مسئوليته الفردية بانتهاء تصوراته الذاتية عنها . . كلا وإنما القصيدة
تبدأ حياتها الحقيقية في تلك اللحظة التي أعيش معها ، وتعيش معها ، بكاره

الخلق الجديد : اليوم وغداً وبعد غد ، هنا في المكان الذي أجلس إليه ، وهناك في المكان الذي تجلس إليه ، وفي بقية الأمكنة التي لا أعرفها ، ولا تعرفها أنت . وهذا مادعوته منذ قليل بأن القصيدة — في مثل هذا الشعر — نخباً فوق مستوى التاريخ . الرمز والأسطورة جنباً إلى جنب في « بضعة أسئلة » ينموان في أحضان المسيح ولحظات الجنس في وقت واحد . ولن تستطيع أن تمسك بتلابيب الشاعر لأن مسيحه لا يرتدي ثيابه التاريخية على خشبة الصليب القديمة ما دام قد اختار « المسيح » نسيجاً للخلق الشعري . لن تستطيع : لأن المسيح هنا لا « يمثل » دوراً ولا « يتقمص » شخصية ، ولكنه « رؤيا » تحفر أنحاديها بعمق في المملكة الإبداعية الخالقة عند المتلقي . فالأسطورة هنا ليست هيكلًا يكسوه الشاعر باللحم والدم من ركام تجاربه الشخصية ، والرمز هنا ليس مشجباً يعلق عليه الشاعر ثيابه الشخصية . إن الصليب والمسيح والعذراء في « بضعة أسئلة » ليسوا مناخاً شعرياً لعملية الخلق . كذلك الحوار الجانبي والمونولوج الداخلي ، وضهير الغائب والمخاطب ، ليست جميعها « أدوات » تعبيرية تصوغ أحد الأفكار الشعرية . إن هذه كلها ليست إلا عملية الخلق في لحظة حضور وتجسد ، تتطلب مني ومنك أن ننسى ما لدينا من آذان وتخيلات وعيون نصف مغلقة وألسن نصف هامسة ، تتطلب منا أن ننسى تلك التسمية اللعينة « القراء » . تتطلب منا أن نصبح حقاً ، شعراء . تتطلب منا أن نعتذر عن الشاعر الأول ، بأنه لم يجد سوى الأحرف المطبوعة والورق الأبيض ، وسيلة لأن نخبأ معه « روح العصر » .

تلك هي القضية التي يحمل لواءها توفيق صايغ وزملاؤه ، أن تعيش حضارتنا — ولا أقول ترتفع إلى — روح العصر . وهي القضية التي لم يؤهل لها سوى حفنة من النفوس الكبيرة ، التي تعيش في بلادنا داخل « جزيرة مهجورة » من البشر والحياة على السواء . أجل ، إن الحداثة في الشعر الخالي من الوزن والصور والحواديت جزيرة مهجورة في بلادنا . . لأننا بالفعل نعيش مرحلة حضارية متخلفة ، نعيشها مرغمين ، عن طريق العلاقات والقيم التي تفرضها المرحلة التاريخية من ناحية ، كما تفرضها رغبتنا في أن نظل أحياء . فالانتحار وشعر توفيق صايغ وزملائه ، محاولتان شجاعتان لتجاوز المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها . ولكنهما بالرغم من

هذه الشجاعة يصلان بنا في نهاية الطريق ، عند قبر مهجور أو جزيرة مهجورة . لأن «تخطى» الحضارة في واقع الأمر هو البديل اللاشعوري الذي اختاره شاعر كتوفيق صايغ للمطلق الموسيقي في الشعر . التجاوز والتخطى مطاق جديد ، ليس في الشعر ، وإنما في الحياة . يعيش توفيق صايغ عمره كله ، وهو يعلم أن عدد الخالقين — ولا أقول القراء — الذين يشاركونه أروع لحظات وجوده حضوراً لا يتجاوز عدد أصابع يديه . هو يعلم بلا ريب ، أن صدقه مع نفسه ومع هذا العدد القليل من معاصريه ، لا يكفيان للشعور بالراحة العميقة من عناء الخلق . وهو يعلم أن ثقته في الأجيال القادمة القادرة — لا على فهمه — بل على مشاركته لا تكفل له سعادة اللحظة الآنية . لأكثر من سبب يعيش شاعر كتوفيق صايغ تعيشاً : لأن من يعيش لهم شاعراً ، لا يعايشونه هذا الشعر . ولأن الأجيال القادمة ستخلق بالضرورة شعرها الأكثر تجسيدا لروح عصرها . وإذا بشعره هو الذي يخلق في حياتنا الخاوية روح عصرنا ، يذهب هباء . ولكن توفيق صايغ وزملاءه ، ينسون الجانب الآخر من القضية ، وهو أن الظروف الصانعة لمأساتهم ، تختلف كميئاً عن الظروف الصانعة لمأساة الطرف الآخر — المفترض — في عملية الخلق ، بل إن البديل اللاشعوري الذي اختاروه عن طيب خاطر كطاق في الحياة ، كان عاملاً أساسياً في تحطيم الجسر — المفترض — بينهم وبين الطرف الآخر المعاصر لهم . فليس غياب الوزن أو الصور عن «بضعة أسئلة» هو الذي حطم الجسر بين الشاعر والمتلقي ، فقد تربت قطاعات عريضة من القراء العرب بين أحضان ما دعوه يوماً بالشعر المنثور ، أي الذي لم يقيد نفسه بقافية ولا بوزن ما . وكان جبران من أئمة الأدب العربي ، ومن رواد هذا النوع الأدبي . فليست هذه هي المشكلة ، وإنما تكمن المشكلة في ذلك البون الشاسع بين التجربة التي ولدت هذه الرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين التجربة التي يعيشها أغلب الناطقين بالعربية في ظل حضارة متخلقة . هذه المسافة التي يعبر عنها البعض — صادقين — بعدم الفهم ، ويعبر عنها البعض الآخر — صادقين أحياناً وكاذبين أخرى — بالحرص على التراث . «ثلاثون قصيدة» ، «القصيدة كـ» ، «معلقة توفيق صايغ» : خطوات ثلاث من مطلق الجزء (الموسيقى) إلى مطلق كلي شامل (الحياة) ، من الأمل في فواصل زمنية ندعوها

بالنغم تقينا شر اليأس والسقوط إلى فوهة اليأس الكامل من صلابة وثباتية أية
 حواجز تحميها دون الانحدار المروع . هكذا تتحول القيمة الشكلية إلى قيمة
 مضمونية ، وهكذا يتحد الجمال والقبح في خيال أسطوري لانحلم به ، وإنما
 نعيش واقعه المرعب كل لحظة . في «بضعة أسئلة» بالذات ، يصل توفيق
 صايغ إلى نهاية مطاف ساحر ومظلم معاً ، إذ تفتح أرض الشعر فاهها وتبتلع المسافة
 النفسية الهائلة بين «الشاعر» و«الآخر» بشرط أن يتلبس هذا الآخر طقوس
 الرؤيا الحديثة للعالم في «حياته» أولاً . لأن الشاعر الحديث في أحدث منجزات
 رؤياه التي يدعوها خطأ بقصيدة التريخيتاج منك إلى ردم الهوة الخفية بين الذات
 والعالم . لا يراقع الحريم ولا بأقنعة الممثلين ولا بحركات البهلوان ولا بمباخر
 الكهنة والسحرة والأفاقيين ، ولكن بالمرى النفسى الكامل . في «بضعة أسئلة»
 و«معلقة توفيق صايغ» تحدث عملية التعرية في لحظات ترعبك لأول وهلة .
 ولكنك إذا كنت قد أعددت نفسك لعملية الخلاص بالفن ، فإنك واقع حتماً
 تحت تأثير الحوار الغريب بين المتكلم والمخاطب ، بين السائل والمسئول ، على طول
 الطريق إلى «التوحد» في العالم . لن يصاحبك صليل السيوف أو صاجات
 الرماح ، لن ترافقك مخيلة يوحنا ولا إيليا ولا أشعيا . ولكنك ستنتهى إلى
 «الاندماج» بالأرض . حينئذ تتعرف على الشاعر الذى افتقدته طويلاً ، الشاعر
 المنفى في وطنه ، الضائع في مجتمعه ، لمجرد أن داخله وخارجه أمسيا شيئاً واحداً ،
 لمجرد أنه لم يعد «شاعراً» إلا من قبيل المجاز والصدفة . لأن الشعر كان وسيلة
 الوحيدة لأن «يجد» الإنسان فيه . فإذا نحن رأينا هذا الإنسان — بمقاييس الأمس —
 مريضاً أو مجنوناً ، فإننا ينبغي أن نغفر ما في شعره من مرض أو جنون . لأنه في
 شعره ينسلخ عن كل ما هو عرضي وآلى وطارئ ، ويركز وجوده على كل ما هو
 جوهري وأصيل وعميق . ولأنه في شعره يلغى لأول مرة الانفصال التاريخي الطويل
 بين الفنان والسلوك ، بين الإنسان والحياة . ولأنه في النهاية يضع أصابعنا بكل
 شجاعة (لم تعد الشجاعة عنده صفة أخلاقية مجلوبة من الخارج ، بل أمست من
 أمراضه وجنونه) يضع أصابعنا مع توها على جراحه وجراحنا لتغور في دماء تتزف
 منذ بعيد ، حسبناها لجهلنا أو لسلاجتنا (الكلمتان تعنيان شيئاً واحداً) من
 جارات المرض والجنون . لم يعد الشعر — بهذا المعنى — انعكاساً لحياة الشاعر ،

ولا انعكاساً للواقع ، ولكنه أصبح حياة الشاعر وواقعه معاً . هو على وجه التحديد مادة اللحام القابضة على روح الشاعر في هذا العالم . هو بغير تحديد ، همزة الوصل الشفيفة بين الإنسان المعاصر والرؤيا الحديثة للعالم . على ذلك تنجاب الغشاوة عن عيوننا تماماً ، عندما نتنازل عن تاريخنا الطويل مع الذكاء والذاكرة والبلدية ، ونتجاهل أرصاد الحيلة والأذن ، لأن جوهر الرؤيا الشعرية الحديثة هو السباق اللاهث خلف البرق المفاجئ الذى يعيد اكتشاف ذواتنا كل لحظة . حينذاك لا بد من أن ننسى في جيوبنا كافة أدوات الذكاء والذاكرة والبلدية ، ونرفع الأكف ضارعين إلى مخزون إنسانيتنا ، أن نتوحد - عبر الشاعر - مع هذا العالم الذى لم يعد مع آذاننا المسلوقة السمع التاريخي ، عالماً غريباً . إنه عالمنا بكل ما ينطوي عليه من تعاسة وفجيعة . فإذا شئنا أن نستسلم للمأساة - بدلا من الانتحار - فعلينا أن نمتحن إرادتنا على الأقل ، بمعايشة هذا الشعر .

وبينا هناك ما يمكن تسميته تجاوزاً بالوحدة في شعر توفيق صايغ ، لا بين الشكل والمضمون فهذه قضية باثرة ، وإنما بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر . على العكس من ذلك نرى ما يمكن تسميته بالازدواجية في شعر جبرا إبراهيم جبرا . والازدواجية هنا ليست مجازاً بالمرّة ، لأنني أقصد بها تلك الهوة القائمة بين أدوات اللغة التي يسيطر بها الشاعر على خيوط تجربته ، وبين عناصر الفكر التي تنظم حدود رؤياه . ويقدّر ما تنضج أبعاد هذه المشكلة في مجموعته الثانية « المدار المغلق » نكاد لا نجد لها أثراً في ديوانه السابق « تموز في المدينة » فباستثناء خلو أشعاره الأولى من قيود الوزن الخليلي ، حتى في حدود التفعيلة الواحدة ، لا نرى ذلك الشرح القائم بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها . رؤيا « تموز في المدينة » تبلغ أقصى نموها عند حدود « حس البوار » الذي غلب الشعور به على وجدان جيل المأساة في أدبنا الحديث . وكان جبرا إبراهيم جبرا من أبناء النكبة العربية في فلسطين ، فكان من الطبيعي أن تتجسد رؤياه في تموز حيث البوار يصل إلى الذروة مع الموت وفقدان الأمل ، وحيث ينبع الحصب والنماء من أعماق هذا اليأس المروع . ولم تخرج موضوعات وأدوات وعناصر « تموز في المدينة » عن هذه الأسوار . فقد تسارقت جميعها مع

دقات القلب الحزين المغمم بالأسى ، ولكنه ملئء بشحنات متوهجة تبرق بين الحين والآخر من الأمل في الغد . كانت التجربة الشعرية في « تموز في المدينة » على نفس المستوى الاتفعالي بالصياغة الجمالية وأدوات التعبير . لذلك مهما بلغت حماسة تلك المجموعة الأولى للرؤيا الحديثة في الشعر ، فإنها في التطبيق لم تغامر إلا بأغلال الكلاسيكية الجديدة وتفعيلتها الواحدة .

يجيء « المدار المغلق » بتجربة جديدة هي المصدر الرئيسي لما أقول به من ازدواجية بين طبيعة الرؤيا ومكوناتها . هذه التجربة هي الإحساس الحاد بهامشية حياتنا الراهنة على الصعيد الحضارى منظوراً إلى القضية من أرفع مستوى بلغته الحضارة الإنسانية في ذروة تألقها بأوروبا . إحدى قدمي جبراً تقف على أرضنا بكل تعاساتها ، والقدم الأخرى تعبر البحار لترتكز على قشرة الأرض الأخرى . التجربة من حيث المشكلة تنبع منا ، وفي فورة التمرد على بشاعة الكارثة ، يعالجها جبراً ، شعرياً ، بمصل غير مأخوذ من صلبها . إنه يعيش المسافة الخرافية بين إثم حضارتنا في حق إنساننا ، وبين منجزات الحضارة الأخرى لإنسانهم في الغرب . ثم يفترض أن ردم هذه المسافة لا يتم إلا بأحدث معجزات التكنيك الغربى . إننى أتصور انفصالاً في شبكية العين الشعرية عند صاحب « المدار المغلق » لأنه لم ير في أصول التكنيك الغربى « رؤيا كاملة » لا ينفصل فيها التكنيك عن الفكر . التكنيك الأوروبى الحديث ، مجرد ظلال حتمية الحدوث ، لواقع أصلى هو الرؤيا الحديثة للعالم . نظر جبراً إلى المشكلة الفادحة العبء والفادحة الثمن معاً ، بنصف عين مغمضة ونصف عين مفتوحة . فقال إن العلاج الجذرى هو مد شريان الحضارة الغربية في أحدث منجزات تكنيكها الشعرى إلى الدراع الممدودة من التجربة الحضارية المتخلفة في بلادنا . وفي اللحظة التى توهم فيها جبراً أنه يقيم الجسر بين حضارتين ، إحداها بلغت أعلى درجات التقدم ، كان فى واقع الأمر يؤكد الانقسام البالغ العنف بين طبيعة التجربة وتجسيدها الشعرى . إنه أحد أبناء الاتجاه نحو التجاوز والتخطى ، ولكنه ليس كتوفيق صايغ مثلاً يغرف الرؤيا بكاملها من معين الحضارة الأوربية فتلتحم تجربته بمختلف العناصر المكونة للرؤيا الشعرية من أدوات اللغة والفكر في وحدة حية ، عميقة ، حرة . توفيق صايغ يتجاوز أزمته

بهجراتها نهائياً ، وتبنى « حالة جديدة » تتفق مع ثقافته وتكوينه النفسى ، وإن لم تتفق مع حضارته وأزمته . توفيق صايغ ، فى الشاطئ الآخر ، يجلس على عرش « رد الفعل » الذى قذف به بعيداً . فلم يحاول أن يساوم مجتمعه برؤيا ليست من صلبه ، ولا أن يجامل التكنيك العربى أو يتحايل عليه بتجربة لم يعرفها ولم يهتد بها فى تكوين مقوماته . لهذا فهو صادق مع نفسه ، ومع جوهر الحضارة الإنسانية فى أعلى مراتب تقدمها ، ولكنه ليس صادقاً — وهو يعلم ذلك — مع حضارة مجتمعه المتخلف . لقد اكتفى بالاحتجاج ورد الفعل العنيف .

أما جبرا فقد أرقته المشكلة طويلاً ، وتعذب من أجلها عذاباً مريعاً ، فلم يجد مناصاً من ترسيخ إحدى قدميه فى تربة التخلف الرهيب ، على أن يثبت القدم الأخرى كما قلت فى تربة التقدم العظيم . يفعل ذلك ، اقتناعاً منه بأن المستوى الشعرى لحضارته المتخلفة لا بد أن نتخطاه ، لا على مستوى الشاعر الفرد — فما أيسر ذلك وما أضناه معاً — ولكن على مستوى الشعر ككل . إذن فلا بد من تجاوز كافة المعوقات التقليدية التى تمنع التزاوج بين التجربة المحلية والتكنيك الغربى ، بين الواقع المتخلف ، والرؤيا الحديثة . ولقد تم الزواج فى « المدار المغلق » بغير أية طقوس كهنوتية من أحد الجانبين . بل استخدم جبرا كافة قواه وبراعته فى فهم التجربة على حدة ، وفهم أدوات صياغتها المستوردة على حدة . وبدلاً من أن تتردم الهوة السحيقة بين طبيعة هذه وتلك ، فغرت الهوة فاهاً واسعاً ترسم ملامحه علامة التحدى . تصادفنا هذه العلامة أول ما تصادفنا فى مقدمة المجموعة ، عند أبواب قصيدة « البوق » فهى قصيدة تجابه فى شجاعة ذلك الفرق الحاسم بين العالم المصنوع الذى يبتعد بالإنسان عن أصالته ، وبين العالم الحقيقى الذى يحقق للإنسان هذه الأصالة . والقصيدة مكونة من مقطوعتين وخاتمة فى شطرتين . المقطوعة الأولى تصوغ العالم المزيف فى بوق مكهرب يفتعل ضخامة الصوت حتى لتصبح النحنة كزئير الأسد . والمقطوعة الثانية استدراك من الشاعر الذى يؤثر الصيحة الطبيعية من الحنجرة فوق الصخرة العالية كأهل الجبال . والمقطوعتان كلتاهما تقومان على أساس من التعارض الذى يؤدى إلى نتيجة مسبقة من الممكن الاكتفاء بها عند حدود الشطرة الأخيرة فى المقطع الثانى . ولكن

الشاعر انساق وراء « المعادلة » الذهنية ، فاختتم القصيدة بشطرتين تقولان (البوق هو النفاق - ينصاع لكل خديعة) . وقد هلمت في ظني هذه الخاتمة التقريرية المباشرة ، البناء الشعري من أساسه . ذلك أن ثمة مسافة بين طبيعة البناء ، وبين طبيعة المواد التي صيغ منها . هذه المسافة أحدثت الازدواج الحتمى بين التجربة والرؤيا ، فجاءت هذه المعادلة الرياضية التي هندست القصيدة في دائرة من الجبرية . وكان هذا « الذيل » الذي يستخف بكاء القارئ ووجدانه . على أن مشكلة الازدواج هذه ، تتضح أكثر فأكثر بينان القصيدة التالية « امرأة في العاصفة » ، فهي تجسد بلاء حضارتنا كله في « المرأة » التي تحجب إنسانيتها عن نفسها وعن الآخرين بحجة أن الذئاب الضارية تنتظر ، فيما لوخلعت هذا الحجاب ، لتنهش لحمها . ولا ينفي الشاعر أن ثمة ذئاباً ، ولكن ذئبيتهم ليست إلا حجاباً من الأنياب السامة نبتت في ظل الفراغ من الإنسانية الذي أصاب الرجل ، كالمرأة ، سواء بسواء . وجبرا ، بهذه الفكرة اللامعة ، يضع يده على كثر ثمين ، هو أن الحضارة اللانسانية هي التي أحالت المرأة إلى دمية ، والرجل إلى كلب . إنه يضع كلتا يديه على أصل البلاء ومصدر كافة الكوارث التي تحيق بنا . ولكنه حين يلجأ إلى « آخر كلمة » قالها الشعر الغربي الحديث الذي تسوقه أحيانا موسيقى في سرعة الجنون يقطعها صمت القبور ، ثم تعود الحياة إلى أعصاب القصيدة متقطعة في كلمة واحدة بالشرطة ، وربما حرف من كلمة ، إلى أن يزدحم السطر التالي بعشرات الكلمات اللاهثة غير الخاضعة لنحو أو صرف ، أو تلك الفقرات التي تنحني في قسوة همجية لقواعد اللغة بفواصلها وتركيباتها . . هذا العالم المكثف بأغنى الرؤى في الشعر الغربي الحديث ، لا يصدم القارئ الغربي بما يستخدمه من أدوات الرؤيا الحديثة للعالم ، ولا يدهشه أن يخلق الشاعر « لغة جديدة » يتفاعل بها مع هذه الرؤيا . أما نحن الذين نهتر قلوبنا لوقع التجربة الحية النابضة بمأساتنا في شعر جبرا ، فسرعان ما تتوقف هذه القلوب عن النبض حين تتسع الشقة رويداً بين هذه التجربة والعلسة التي يهديها لنا الفنان لنرى معه أبعادها . لا كأن الخمر الحديدية عبثت في زجاجات قديمة أو العكس ، فهذا تبسيط مبتذل للمشكلة التي تواجهنا بصدق في شعر جبرا . بل لأن التجربة العميقة الأصيلة تنفصل تماماً عن الرؤيا التي تتأخم عيوننا . فلا نعود نرى شيئاً على الإطلاق . ويكاد

الجرح أن يلتئم في قصيدة جيدة مثل « نرجس والمرايا » أو « اركضى يا مهترى » أو « يوميات من عام الوباء » . في هذه القصيدة الأخيرة بالذات بذل جبرا محاولات مضنية لردم الهوة الأسطورية بين التخلّف العظيم والتقدم العظيم . وفي المستوى الجمالى ، كادت الهوة أن تتلاشى بين التجربة والرؤيا . في المقطع الأول من هذه القصيدة ، تطل علينا الأرض الخراب ، ومن أحد جوانبها يشع أمل غامض . وفي المقطع الثانى تزدرد الأرض موتاهم ليعيشوا في الحياة موتاً أكثر عذاباً مادام العذاب أقسى من الموت . وفي المقطع الثالث عتاب مرير على البذرة التى نبت من صلبها فما كانت تعلم أن الشوك والظلمة هو المصير لكل نبات جديد يجرؤ على غزو الأرض القديمة . وفي المقطع الرابع ينال النبات الجريح على عشق الأرض الياب ، عقاباً لا ثمن له ، بغير بطولة ولا استشهاد . وفي نهاية المقطع الخامس تتفجر ينابيع الدم فتلوث الصليب دون الإنسان ، لتفجر الأرض دون حرث . وفي المقطع السادس والآخر يحمل صليبه وفأسه ، ليضرب فى الصخر ، مليئاً بثقة لا حد لها فى أن الصخر سينشق ، وتتدفق المياه من ثغور لا ترى . والحق أن يوميات من عام الوباء ، إحدى القصائد العربية النادرة التى وضع فيها الشاعر الحديث كلنا أذنيه على قلب حضارتنا يتسمع نبضها الخافت والقوى ، السريع والمتمهل ، يتلمس - بعبارة أدق - حياتها وموتها . وبالرغم من أن جبرا فى هذه القصيدة الرائعة لا يلتفت مطلقاً إلى الراء ، رافضاً أن يتحول إلى عمود ملح من أوزان الخليل ، ومستحدثات تفعيلته الواحدة ، إلا أن الساق الموسيقى للأشطر يلتزم روح التجربة ، فتنتطق رؤيا الشاعر من إसार الشعر الغربى الحديث . يتضح هذا الانطلاق جلياً فى تلك المتساويات الغنائية دون تقييد بالتسوية الوزنية . ومن ثم تقرب الرؤيا من طبيعة التجربة ، وتقرب التجربة من طبيعة الرؤيا ، فتلتحم عناصر اللغة والفكر التحاماً تلقائياً لا زيف فيه ولا ازدواج . فقط ، استطاع الشاعر أن يضيف جديداً بالفعل ، واستطاع فى غيبوبة الاندماج السحرى القرية من مادة الحلم أن يمد جسراً متيناً بين روح الحكايات ومادة الحضارة المتخلفة فى مستواها الشعرى . ولكن ما أسرع أن يستيقظ الحلم ، فإذا هو ما يزال أسيراً فى قبضة المسافة البشعة بين جوهر تجربته الأصيلة ، ومنجزات الرؤيا الحديثة فى الشعر الغربى . كلما ازدادت ثقافته أوغلت رؤياه فى الابتعاد عن تجربته . هكذا

تتوالى بقية أعماله ، إلى أن نصل في خاتمة المطاف عند « متوالية شعرية » و « لعنة بروميشيوس » حيث تغفر الهوة فاها على آخره ، ويرتبط شعر جبرا نهائياً برحاب العالم المأساوي المكثف في الرؤيا الحديثة لعالم القرن العشرين . يستعير وسائل تيار الوعي ، ويلتقط أدوات تهشيم الهارموني ، ويتلمس طريقه في مناهات الصوفية الجديدة ، ويستلهم معدلات السرعة في التابع الموسيقى الذي يحل الكلمة بدلا من الشطرة ، ويحل الحرف بدلا من الكلمة ، ويحل الفراغ الأبيض مكان النقط السوداء . ويظل لاهثاً يجرى في ركاب « الأداة » سواء كانت من عناصر اللغة أو الفكر . ولكن لم يهجر قط أرض التجربة الدامية بكافة تناقضاتها وصراعاتها الكامنة . عل أن همزات الوصل جميعها — الشعورية والعقلية — تتمزق على شفا الهوة الغائرة في كيان الشاعر ، تتمزق وتترق أمثال هذه القصائد التي تتوتر بوهجها حقاً ، وتتشنج مع مجاهداتها التي لا تتوقف . غير أن أنفاسنا سرعان ما تهدأ ، وتشلج أطرافنا ، وتتصلب عيوننا حين نصاب بانفصال الشبكية في العين الشاعرة التي انتقلت عداوها من الشاعر إلى الملقى ، لمجرد الصدفة التي وضعت في طريقه تجربة متروعة من دمه ، ولكن خلاياها الصناعية لا تلبث أن تموت ، وشريانها المجلوب لا يلبث أن ينقطع .

شاعر واحد فقط من شعراء « التجاوز والتخطي » هو الذي استطاع في غيبوبة الاندماج السحري القريبة من مادة الحلم ، أن يستدرج العالم الخارجي إلى داخله . فن ناحية يلغى كافة النسب الحرفية للواقع ، ويستغل أقصى درجات الحرية التي يتمتع بها الحلم . ومن تشابك الواقع والحلم في تجارب محمد الماغوط — من « حزن في ضوء القمر » إلى « غرفة بملايين الجدران » — تمكن من أن يخطط لنفسه اتجاهاً خاصاً ضمن تيارات التجاوز والتخطي . ذلك الاتجاه الذي أرسى معالنه سان جون بيرس ، ولكن الماغوط نجح لا في تعريه ، وإنما في امتصاص قدراته « العامة » مع تضمينها بمدلولات جديدة تتفق وطبيعة الأرض التي يقف عليها .

وهكذا يتجلى ميدان الصراع في الشعر العربي الحديث ، عن سقوط السلفية الجديدة وانطواء الرومانسية الاشتراكية وهروب شعراء التجاوز والتخطي . ويبقى

الميدان فسيحاً لمعركة جديدة بين قيادات الاتجاه الثوري في شعرنا الحديث ،
بجناحيه ، العربي والعامي . إلا أنه تبقى حقيقة واحدة ، هو أن هذا التيار الثوري
القائد لشعرنا ، هو الأمل الوحيد في أن تلحق حضارتنا العنية بركب الرؤيا الحديثة
للعالم .

ولعله مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه
من تجارب في باب « القصيدة الطويلة » التي يريد لها صاحبها أن تكون ملحمة
كما نرى في « الذي يأتي ولا يأتي »^(١) للبياتي أو أن تكون مسرحاً شعرياً كما نرى
في « مأساة الحلاج »^(٢) لصلاح عبد الصبور .

أما عبد الوهاب البياتي فليست قصيدته الطويلة الجديدة ، طويلة ولا جديدة .
ليست طويلة لأن المقطع الواحد فيها يغني عن بقية المقاطع ، وليست جديدة
لأن معانيها ترددت مراراً فيما سبقها من شعر البياتي .

ولعله من الواجب ، ونحن أمام قصيدة تبلغ ١٨ مقطعاً ، يتراوح فيها المقطع
الواحد من ٣٠ إلى ٣٥ بيتاً ، أن نحاول أولاً الإجابة عن هذا السؤال : ما هي
القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربي القديم بما يمكن تسميته « المطولات »
لا القصائد الطويلة . فقد كان من مظاهر « الإعجاز » أن يكتب الشاعر في
بحر واحد - وربما قافية واحدة - أكبر عدد ممكن من الأبيات ، التي قد تصل
إلى المئات والألوف . لم يكن يهم الشاعر قط في مطولته إلا الحفاظ على صحة
المعيار الموسيقي وصرامة الشكل الهندسي ، أما ما تقوله هذه المطولات ، وطريقتها
في القول ، فإنها أشياء لم تخطر على بال الشاعر العربي القديم إلا في القليل
النادر . ولم يكن هذا القليل النادر من المطولات في شيء .

ويجيبنا الشاعر الأورفي إجابة مغايرة ، فيقول لنا أن القصيدة الطويلة
« تركيبة شعرية جديدة » لا علاقة لها بعدد الأبيات . إن طولها مظهر خارجي
فحسب ، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقاً ، تلك الأسباب التي قد تدرك أبعادها
في فن القصيدة الحديثة عند إليوت . فقصائده الطويلة لا سبيل أن تستغني فيها

(١) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ١٩٦٦

(٢) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ١٩٦٥ .

عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر . وإنما تطول القصيدة الإليوتية وفق تركيبها المعقد الذى يجمع بين الفن التشكيلى والبناء السيمفونى والتطور الدرامى فى عجيبة شعرية واحدة .

ما يقوم به البياتى فى « الذى يأتى ولا يأتى » شىء بعيد كل البعد عن إلبوت والقصيدة الحديثة بشكل عام ، وقريب غاية القرب من مطولات شعرائنا القدامى . نحن نستطيع أن نقرأ :

« كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور
وضاجعوها ، وهى فى المخاض
حياتنا فيها ، وفى داخل هذا التفق المسدود
رواية مملّة مثلها أحرق أو مجنون
— أيتها الأتقاض !

دقت طبول الموت فى الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات »

ولتو نشعر أننا أمام إحدى ضربات الشعر الحديث ؛ القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيحاء والرمز والانسباب والتدفق . ولكن فرحتنا لا تطول حين نعلم أن هذه الأبيات السبعة ليست إلا جزءاً من المقطع الثالث « الليل فوق نيسابور » . كللك عندما يقول فى المقطع الرابع « فى حانة الأقدار » :

« القمر الأعمى يبطن الحوت
وأنت فى الغرفة لا تحيا ولا تموت
نار الحبوس انطفأت
فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة
لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور
واشرب ظلام النور
وحطم الزجاجاة
فهذه الليلة لا تعود »

إن أمثال هذه المقاطع « دليل إداة » للشاعر ، لأنها تكاد تستقل بذاتها ، لا ترتبط بما سبقها أو ما لحق بها إلا بالتكرار المل .

وبينا نحن نستطيع خلال سبعة مقاطع أن نربط - بصورة من الصور - بين أوصالها فيمكن النظر إليها كقصيدة واحدة ، فإننا لا نجد أية همزة وصل بين هذا الجزء والعشرة المقاطع الأخيرة ، حيث أننا نجد في « الرؤيا الثالثة » التي اتخذت (رقم ٨) ذلك السباب الذي يجيده البياقي في شتم الكلاب والملوك والكهنة ، كما نجد ذلك الرمز الباهت في « نيسابور » ، المدينة التي تحوم حول رأسها النور ويسلخ جلدها وتشوى حية في النار . وتتحول نيسابور في (رقم ٩) إلى بابل فتصبح معجزة الإنسان أن يموت واقفاً ، وعينه إلى النجوم « وأنفه مرفوع » . ويجهد الشاعر اجتهاداً مضنياً في محاكاة السياب . العظيم :

« عشتار ، يا عشتار ، يا عشتار !

تصدع الجدار

وغاب في الخرائب القمر

وانهمر المطر »

ويتناوب الغناء من الرقم ١٠ إلى خاتمة « الذي يأتي ولا يأتي » على جحيم نيسابور ، فيكتب غنائية جيدة بعنوان « الموت » وأخرى رديئة بعنوان « الوريث » و « الليل في كل مكان » و « البحث عن الكلمة المفقودة » . ثم تعترضنا مقطوعة جيدة بعنوان « خيط التور » ، وملتقى بقصيدة قديمة ضلت طريقها إلى هذا الديوان ، هي « الصورة والظل » . ولا بد لنا في النهاية أن نهتف في وجه جبرا لإبراهيم جبرا :

« لا بد أن نختار

أن نقبض الريح وأن ندور الأصفار

وأن نجد المعنى وراء عبث الحياة

فالعيش في هذا المدار المغلق انتحار »

ما معنى أن تكون هذه القصيدة الطويلة - المنثورة في المتصف - « سيرة ذاتية

لحياة عمر الخيام الباطنية ؟ إذا كان الشاعر يقصد نفسه بالخيام الحديد ، فقد أخطأ الطريق، منذ البداية ، لأن القصيدة كلها تتناقض تناقضاً حاداً مع « باطن » الخيام . القصيدة « ثورية » الكلمات ، والخيام كان « ثوري » المعنى . القصيدة تندب ذلك الطريق المهجور الذي يسير فيه الخيام الحديد ، بينما خيامنا القديم كان يمضي في طريق مزدحم ، وتلك مأساته الحقيقية . فالمقابلة بين الشاعر وعمر الخيام مقابلة متعسفة لا يبررها منطق السياق الشعري بأية حال .

ويعود البياتي في هذا الديوان عودة سريعة إلى الماضي ، ماضيه الشعري ، حيث يجرد الكلمات من لحم ودم التجربة الإنسانية فتصبح مجرد وعاء فارغ يحمل هتافاً سياسياً مبجحاً . ومن ثم يلتقي - فنياً - مع أكثر القوالب رجعية في الشعر . فالرنين الصارم في استخدام القوافي مع تحويرات طفيفة ، والصور التي كانت « رؤيا عذراء » ذات يوم فأضحت مألوفة وعادية وممضوغة ، كل ذلك قارب بين البياتي في قصيدته الطويلة - الممزقة الأوصال - وبين أكثر الأشكال جموداً في حياتنا الشعرية . بل إن طول « الذي يأتي ولا يأتي » يفقد حتميته وتبريره منذ اللحظة الأولى التي يتعد فيها عن التركيب البانورامي المعقد للقصيدة الحديثة ، في مقابل الاقتراب من الموال الشعبي الذي يقطع الليالي إلى أجزاء متوالية ، أو القصيدة العربية القديمة التي تكتفي بوحدة البيت لتشد الرحال من أطلال إلى أطلال .

غير أن البياتي لم يصنع موالاً شعبياً على نهج جديد ، كما أنه لم يكتف بقصيدة البيت العربي القديم ، ولكنه صنع شيئاً بين بين ، حاول فيه أن يكون جديداً كل الجدة قديماً كل القدم ، فلم يأت جديداً ولا قديماً ، وإنما جاء نكسة إلى ما قبل « حفار القبور » و « المومس العمياء » . وهما المقدمتان بلحادثتان للقصيدة « الطويلة » الحديثة .

على النقيض من البياتي ، يقدم صلاح عبد الصبور محاولة جديدة وجادة في تعبيد الطريق نحو المسرح الشعري الحديث عبر خطوة ضرورية ، هي « القصيدة الطويلة » . فنحن نظلم عبد الصبور والمسرح الشعري إذا اعتبرنا « مأساة الحلاج » مسرحية شعرية ، ونحن نحجي عبد الصبور والشعر معاً ، إذا اعتبرناها قصيدة طويلة ، وفق المفهوم الحديث للشعر . وعلى النقيض من البياتي

يسلك عبد الصبور طريقاً وعرّاً في إنشاء قصيدته هذه ، طريقاً بكرةً غير مطروق ، لم يحاول قط أن يستند إلى ركائز القديم وعكاكيزه ، واستنفد جهداً مشكوراً في الإلمام بالبناء التعبيري المعقد للقصيدة الطويلة الحديثة . لم يكتب ملحمة تتصارع فيها مطلقات الخير والشر ثم تنهى بانتصار البطل ، الإنسان ، مركز الكون . كلا ، ولم يكتب موالاً تنهد فيه الليالي بالظلم والغدر والأيام السود . لم يكتب بكائيات الفواجع ولا غنائيات الأفراح ، لم يقف على الأطلال ولم يعانق الأحلام ولم يمتط جواداً يمرق به من حصون الأعداء والأمصار .

لم يفعل صلاح عبد الصبور شيئاً من ذلك كله ، كما أنه لم يكتب مسرحاً شعرياً . ولكنه آثر أن يكتب قصيدة مجيدة . فالمسرح في بلادنا — لا المسرح الشعري — تنعسر ولادته منذ أكثر من نصف قرن ، ولم يولد بعد .

وعلى النقيض من اليباتى لم يفتعل صلاح عبد الصبور « سيرة الحلاج الباطنية » ولم يتقول زوراً ولا رمزاً على الشيخ المصلوب في بغداد . وإنما راح ينسج ، في صبر وأناة بالغين ، تركيبة درامية في قصيدته ، دون أن يجعل منها دراما شعرية . فلو أننا حذفنا الشخصيات الرئيسية (السجينان ، القضاة الثلاثة ، الشبلى ، إبراهيم ، الخ) لما حدث أى اضطراب في السياق الشعري . بل إننا سوف نتصور هذا العمل — « مأساة الحلاج » — في مكانه الطبيعي من الشعر : قصيدة طويلة تتخذ من المونولوج الداخلى ركيزة فنية لها . فالشخصيات عند عبد الصبور ليست إلا أسماء وظلالاً ، ليست كيانات بشرية في حالة « فعل » . وهذا ما جعل بعض النقاد يتهمونها بأنها شخصيات ذهنية مجردة تتحاور بالأفكار . وهو انطباع سريع متعجل لا ينبغي « التفسير » . هي ليست شخصيات مسرحية بل « أسماء » تتواتر هنا وهناك . فتغير من مسار الموجة الدرامية ، بين مد وجزر وتحدث ذلك الذى ندعوه « بالتلوين » في الشعر . فالقصيدة الطويلة من أولى مستلزماتها التلوين ، حتى لا يصاب القارئ بالملل . والأسماء التى جاءت في « مأساة الحلاج » تقوم بهذا الدور فتؤديه على خير وجه ، ولكنها ليست شخصيات مسرحية تتعلق مصايرها الخاصة ببناء الدراما وسير أحداثها . والشخصية الوحيدة هي الحلاج ، كثيراً ما رأينا الحلاج بديلاً موضوعياً لكل صاحب رسالة في التاريخ :

سقراط ، المسيح ، برونو ، جاليليو ، إلى بقية هذا الركب الجليل من الشهداء . وأكثر من ذلك رأينا الحلاج بديلاً موضوعياً للشاعر في تجسيده لأزمة الإنسان المعاصر . فحتى شخصية الحلاج ، إذن ، ليست هي الشخصية التاريخية من أحد الوجوه ، بالرغم من كل ما بذله الشاعر في استيحاء التاريخ من جهود ، لم يكن لها فنياً أى مبرر إذا تنازل عبد الصبور عن تسمية عمله بالمرح واكتفى بالشعر . حينذاك نقول أيضاً إن « الأحداث » في « مأساة الحلاج » مجرد موجات درامية هي الأخرى ، تشارك في البناء المعقد للقصيدة الطويلة . فلعل « الصلب » ، وهو الحدث المادى الأكبر ، لم ينل من اهتمام الشاعر فنياً سوى المقدمة التى سبقت الجزء الأول « الكلمة » ، أما هروب أحد السجينين وانسحاب أحد القضاة ، فلم يجعل من السجن أو المحكمة أحداثاً « مسرحية » . بل كانا مجرد ظلال لشخصية الحلاج فى التحام ما يمثله من قيم بما يمثله الواقع من قيم مضادة . هذا الالتحام فى صميمه هو جوهر القصيدة الطويلة ، هو الرمز الأكبر الذى تدور من حوله كل الخطوط وتتشابك وتتعدد .

ليست « مأساة الحلاج » إذن مسرحية ، وإنما هي قصيدة طويلة حديثة . ولكنها وثبة بعد خطوة السياب فى « حفار القبور » و « المومس العمياء » ومحاولة أدونيس فى العدد الأول من مجلة « شعر » التى أسماها « مجنون بعين الموتى » . أول الانتصارات فى هذه القصيدة الكبيرة أنها تكاد تخلو من « الغناء » ، بالرغم من اعتماد معظم مقطوعاتها على الأبحر الراقصة . إنها ليست مجموعة أغنيات تعتمد على أفضل التفضيل أو واو العطف أو المطلقات الرومانسية القديمة والحديثة . كلا ، إنها من حيث الشكل مونولوج داخلى ، ومن حيث الجوهر رؤيا حديثة للعالم .

ثانى الانتصارات ، أنها قصيدة « مركبة » . فلأنها رؤيا — لا أغنية — لاتنسب أشعتها فى بساطة بدائية ، وإنما يستخدم الشاعر أحدث ما أتى به التكنيك فى الغرب ويوظفه توظيفاً جديداً يتسق مع تجربته الأصيلة . يستخدم الحوار و « الفلاش باك » والصراع المزدوج ، ولا يصبح من أهم أمانيه أن ينسج مع الشاعر العربى القديم ألف بيت من بحر واحد وقافية واحدة وحرف روى واحد .

لا ، ليست هذه معجزة الشعر الحديث . لقد استخدم عبد الصبور عدداً من الأبحر حسباً أملته عليه « التركيبية الدرامية » للقصيدة ، وتلونت أوزانه بأنغام الموجات الدرامية التي تهدر بها التجربة ، وكان شيئاً طبعياً أن تحفل المقطوعة الواحدة بأكثر من وزن ، وتكاد تقترب أحياناً من النثر ، ولكنه النثر الجزئى الذى يجعل من الكل شعراً .

وثالث هذه الانتصارات هى الانعطافة الفكرية الجديدة فى شعر عبد الصبور ، إذ دفع الصوفى إلى حافة الفعل : فإن هذا يعنى أن لا مكان فى دنيانا لعالم اللافعل .

« مأساة الحلاج » تجربة مجيدة فى تاريخ القصيدة العربية الطويلة ، ولا بأس من إخراجها على المسرح ، ككل شعر كبير ، ولكن لا ضرورة لما جاء على الغلاف من أنها مسرحية شعرية .

إن المسرح الشعرى هو طريق الخلاص للشعر الحديث من الجمود شكلاً ومضموناً . والقصيدة الطويلة هى مرحلة الانتقال من قالب الغنائى إلى قالب الدرامى . هذا لاينفى قيمة الجهود الهامة التى بذلها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فى « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، غير أن الغنائية المسرفة فى كليهما حرمتها حقاً من البنية الدرامية التى من شأنها أن تخلق ما نسميه بالمسرح الشعرى .

الفصل الرابع

مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد

١

بالرغم من أن حركة الشعر الحديث لم يكتمل عودها بعد ، أى أن خصائص تكوينها لم تبلغ من الوضوح درجة عالية تتيح للنقاد أن يتبين معالم تطورها التاريخي ، فإن بعضاً ممن تسهويهم عملية إيجاد « حثيات لقضية الشعر الجديد » راحوا يرتدون قلنسوة المؤرخ لحركات التجديد في الشعر العربي حتى يشبتوا أن الشعر الحديث هو امتداد طبيعي لتاريخ شعرنا العربي . ثم تواضع فريق منهم فلم يبحث عن مبررات الشعر الجديد في جذور التراث القديم ، بل اكتفى بأن يرد الحركة الحديثة كلها إلى محاولات قريبة في الشعر المرسى والنثر الشعري ، إلى بقية هذه التسميات التي تعنى تحوراً ما في الوزن أو القافية .

كان من نتيجة هذه النظرة « التاريخية » — سواء ما ترجع بنا إلى أبي نواس أو ما تكتفى بفريد أبي حديد — أن تكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة « حتمية » في تطور الشعر العربي . . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدي ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

* * *

آمن بعض الشعراء الجدد بأنهم سلالة نقية لأبائهم شعراء العصر العباسي — رواد أول حركة تجديدية في الشعر العربي — ذلك أن هؤلاء الشعراء العباسيين قد نشأوا في بيئة يقول ميراثها النقدي أن أجزاء النظم يجب أن تكون ملتحة ، ملتحة ، منسجمة مع وزن لذيذ « يطرب الطبع لإيقاعه ويمارجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه » ، ويجب أن تكون القافية « كالعود به المنتظر ، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه » لا تضطرب في مقرها ولا يستغنى عنها . ولا يجوز أن تتسلل أبيات القصيدة وتتصل أواخرها

بأوائها إن لفظاً أو معنى ، فبناء القصيدة يكون على البيت المستقل لا على وحدتها ، إذ « من الواجب في الشعر أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره » كما يقول صاحب مقدمة شرح ديوان الحماسة (ص ٩ - ١١) .

ويضيف أبو هلال العسكري : « ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقاؤه ، وكثرة طلاوته ومائه .. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً » . كذلك يقول : « وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها » (راجع كتاب الصناعتين ص ٤٢ ، ص ١٤٦) ولقد كانت النتيجة النهائية لهذا الميراث النقدي أن تصلبت شرايين الشعر على مجموعة محددة من الأغراض والمعاني والأوصاف والتشابيه والقوالب . وظل الشعر العربي طيلة قرون أسيراً للتشابه والتكرار . يقول غازي براكس - أحد المؤرخين لحركات التجديد في الشعر العربي - إنه « كان من نتائج اتجاه الشعر إلى الحديث عن الأحكام العامة والمسلمات الاجتماعية أو الدينية القائمة دون إخضاعها إلى تأمل ذاتي نقدي من الشاعر ، أن تضاعفت التجربة الإنسانية الشاملة من الشعر العربي ، وكادت تفقد التجربة الذاتية ومظاهر القلق والصراع ، كذلك ندرت النغمات الصادقة وكثرت المواقف المفتعلة الغريبة ، وطغت الشكلية التقريرية والخطابية على الشعر . واتجه فريق كبير من الشعراء ، نتيجة لعدم تحرر وجدانهم غالباً ، إلى ظواهر الأشياء والناس ، فأكثرُوا من أوصاف الطبيعة ، معتبرين مظاهرها في كثير من الأحيان أموراً قائمة بنفسها تكاد لا تربطها بالإنسان أية علاقة . واعتبروا المرأة حسداً ذا مفاتن وإغراءات أكثر مما اعتبروها موقفاً نفسياً للرجل »^(١) .

والذين خرجوا على ما قدما كانوا قلائل ، وكثيراً ما وقفوا عند سطحيات

(١) راجع دراسته « القديم والحديث في الشعر العربي عامة » بالعدد ١٢ من مجلة « شعر » اللبنانية ودرسته « العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث » بالعدد ١٥ من نفس المجلة . والباحث يعتمد على هاتين الدراستين بصورة رئيسية فيما يتصل بحركات التجديد في التراث ، بالإضافة إلى كتاب « النقد المنهجي عند العرب » للدكتور مندور ، ودراسة الدكتور عبد القادر القط عن التحديد في العصر العباسي في الكتاب المهدى إلى طه حسين من تلاميذه ، وكتاب « أدما وأداؤنا في المهاجر الأمريكية » لجورج صيدح

التجربة إذا ما تمثلوها ، هذا هو المناخ النظري الذي تيقظ عليه آباء التجديد في العصر العباسي . المناخ الذي عبر عنه الشيخ ناصيف اليازجي بقوله :

« أجل الشعر ما في البيت منه

غربة نكتة . أو نوع لطف »

جاء أبو نواس وأبو تمام وابن الرومي والمتنبي وأبو العلاء وابن سينا . . . جاءوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضرية الجديدة ، فاهتز في وجدانهم هيكل القصيدة العام ، فلم يعد ثمة ضرورة لأن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال (كما طالبه ابن قتيبة) ولم تعد به حاجة لأن يتجشم عناء الوصول إلى المدح على الناقة (بل أصبح الممدوحون أنفسهم يأنفون من أن يصفهم شعراؤهم بما كان يصف به الشعراء القدماء) وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة « بتأثير من شيوع المنطق الأرسطي والثقافة اليونانية إجمالا » مما حدد قاعدة وحدة البيت بالدمار (ساعد على ذلك أيضاً التحليق النفسي والفكري لبعض الشعراء كأبي العلاء وابن سينا) .

كذلك دخلت على لغة الشعر الألفاظ اليونانية والفارسية لاحتكاك اللسان العربي بالألسنة الأعجمية . كما تسلت بعض الألفاظ الفلسفية والعلمية والدينية والصناعية وكثير من الألفاظ العربية ذات المعاني المستحدثة ، وليدة الحضارة الجديدة . ويقول غازي براكس : « منذ صدر الدولة العباسية سرت في الأوزان رعدة جديدة تحاول أن تخرجها عن نظامها التقليدي . فأغار المولدون على البحور القديمة يستخرجون من عكسها أوزاناً جديدة فإذا المستطيل مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمنسرح مقلوب المصارع » .

وقيل إن أبا العتاهية اخترع أوزاناً جديدة ، وإن لأبي نواس قصيدة خرج بها على نظام الأوزان المعروفة قبله ، كذلك حاول بعض الشعراء الخروج على نظام القافية الواحدة إذ وجدوا فيها قيداً لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة فظهرت المزدوجات .

ولعل بشار بن برد هو أول من نظم المزدوج ، ثم تبعه أبان بن عبد الحميد فنظم كليلة ودمنة . ونظم الأخير ليس من الشعر في شيء إذ هو أشبه بالأراجيز

النحوية والعلمية . كذلك نظم أبو العتاهية فيه أرجوزته الشهيرة « ذات الأمثال » وهي من بدائع . ولابن المعتز مزدوجة طويلة في ذم الصبوح وأخرى أطول منها في سيرة المعتضد . ظهرت أيضاً المسمطات فنظموها خمسات ومثلثات وتفتتوا فيها . ولم تقف محاولة التجديد عند تنويع القوافي بل تعدته إلى إسقاطها . ويذكر ابن رشيق في كتابه (العمدة) مثلاً من أبي نواس ، كما يثبت الباقلاني مثلاً آخر في كتابه (إعجاز القرآن) ، كما يثبت ابن سنان الخفاجي مثلاً ثالثاً في كتابه (سر الفصاحة) .

ولم تكن هذه الحركة التجديدية في الشعر العباسي بمعزل عن دعوة تجديدية في النقد ، كان هناك ابن رشيق يقول : « كانوا قديماً أصحاب خيام ، يتقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة . فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازاً لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر . وكانت دوابهم الإبل لكثرتها ، وعدم غيرها ، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون . . . وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله ، فالواجب اجتنابه إلا ما كان حقيقة . لا سيما إذا كان المادح من سكان البلد المدحوح ، يراه في أكثر أوقاته ، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حيثئذ » (راجع كتابه : العمدة ، ج ١ ص ١٥١ - ١٥٣) .

وربما لا يختلف أحد في أن الحركة التجديدية الثانية التي كان لها أثر ما في تاريخ الشعر العربي ، هي الحركة الأندلسية . فقد بدأ فن الموشحات متأثراً ومؤثراً بما كان منتشراً في جنوب فرنسا ذلك الحين من شعر شبيه بالموشحات — بقاله وموضوعاته — وهو شعر التروبادور . وإن كان المرجح أن المحاولات في هذا الفن قد بدأت منذ نهاية القرن الثالث الهجري . وتقسم الموشحات من ناحية أوزانها إلى قسمين : أولهما جاء على بحور الشعر المعروفة ، والثاني خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدي . ويقول ابن خلدون في مقدمته إنه (لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته

بلغتهم الحضرية من غير أن يلوموا فيه أعراباً « كذلك » أحدث أهل الأنصار بالمغرب فناً آخر من الشعر في أعاريض مزدوجة الموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عريض البلد « ص ٥٤٦ ، ٥٤٨ » .

ومند نهاية القرن التاسع عشر نستطيع أن نرصد ظاهرة التجديد في بعض ما أنتجه فرنسيس مراث الحلبى (- ١٨٧٣) وأحمد فارس الشدياق (- ١٨٨٧) ونجيب الحداد (- ١٨٩٩) .

وكان تجديدهم مقصوراً في البداية على التمرد على « موضوعات » الشعر القديم . وفي هذا المعنى يقول الحلبى :

شيخ مذ رأى نظمى ونثرى أجاب وطبعه شر الطباع
أرى معنك مطروقاً كثيراً فقلت نعم بمطرقة اختراعى

أما الشدياق فقد رغب في التحرر من القافية والتلاعب بالوزن ، وسجل على نفسه أنه أراد يوماً أن ينظم ديواناً يشتمل على أبيات مفردة ، فنظم أربعة منها ثم أمسك . وهامى ذى الأبيات :

ساعة البعد عنك شهر وعام الوصل يمضى كأنما هو ساعه
أتنجم الليل الطويل صباية وتنجمى لنجوم ذى تفليك
ويخفق منى القلب أن هبت الصبا ويذكرنى البدر المنير محياك
ألا ليت شعرى كم يقاسى من النوى وأنحائه قلب يذوب تجلدا

تتعاقب في هذه الأبيات الأربعة ثلاثة أوزان الأول من بحر الخفيف ، والثانى من بحر الكامل ، والبيتان الأخيران من بحر الطويل . وهذا التعاقب في الأوزان على هذا النمط لم يعرفه الشعر العربى - فيما أعتقد - من قبل .

أما الشيخ نجيب الحداد فقد كان أكثر تجاوباً من زميله مع روح العصر فأنشأ الشعر التمثيلى ، لا عن تقليد أعشى للشعر الغربى ، (وإنما عن إدراك صاف لأهمية ما يمكن أن تعالجه المسرحية أو الرواية الشعرية من موضوعات ، ولا تلزم الشاعر من إبداع وإلام شامل بمحول النفس البشرية ومواقفها ودقائقها - راجع الجزء التاسع من مجلة البيان سنة ١٨٩٧ - ١٨٩٨) .

ولقد أضاف الحداد — بطبيعة الحال — إلى الشعر ، ضرورات الدراما الشعرية . وتعالى صيحات عديدة فى المجلات العربية المعاصرة له تدعو إلى نبذ القديم والأخذ بالحديد وانتهاج أساليب الشعراء الغربيين ، فىقول نجيب شاهين فى مجلة المقتطف (يناير ١٩٠٢ ص ٢٤ — ٢٧) : « يظهر أن الشعراء آخر من يفكر فى خلع القديم والتزى بالحديد ذى الطلاوة . فمن كل زمرة الشعراء أو المتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم لا تكاد ترى واحداً فى المائة يحاول مجارة العصر ونبذ القديم واقتباس الحديد . . شعراؤنا قضوا أيامهم فى مدح فلان وذم فلان ، وإذا خطر لأحدهم أن يصف منظراً طبيعياً ، أو حادثة ما ، وصف كما سمع من هذا وذاك ، وقلما يحكم وصفه ويدقق فى التفصيل . . وما يؤخذ شعراؤنا به أن يذكروا فى قصائدهم أسماء أماكن فى بلاد العرب لم يروها بل لم يروا أحداً رآها ، ولو اقتصر الأمر على ذلك لكان . ولكنهم يجهلون مواقعها وطبيعة أرضها ، وإقليمها .. وإنما أكثر شعراء العرب ذكرها لأنها قسم من بلدانهم .. فما لشعرائنا يطيلون الوقوف على الأطلال ، وما لهم وذكر العقيق والأبلق ودار مية ووادى الغضا وهم لا يعرفون منها إلا أسماءها » .

حركة التجديد فى المهجر — الشمالى والجنوبى من أمريكا — نمت فى أحضان الثقافة والشعر الغربيين . . ولعل أبرز التأثيرين على القديم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ، وتستهدف ثورتها مفهوم الشعر وعناصره الشكلية والموضوعية .

فالشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤدبها بين الناس كما يقول جبران ، أما اللغة فليست ألفاظاً جامدة وبياناً وبديعاً ومنطقاً وإنما هى ترجمة للروح والحياة . أما الأوزان فىقول نعيمة بشأنها : « إن أول ما أبحث عنه فى كل ما يقع تحت نظرى باسم الشعر هو نسمة الحياة . . والذى أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المطوم الذى أطلعه ، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، وإلا عرفته جماداً . وإذا ذاك ليس يخدعنى بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمقة وقوافيه المترججة » (الغربال ص ١٠٦) وفى مكان آخر يجهر بوضوح : « لا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر » (ص ٩٥ — ٩٦) .

وتطور القصص الشعرى عند شعراء المهجر ، وتعددت جوانبه وألوانه . ويقول محمد عبد الغنى حسن : « يجب أن يترك شعراء المهجر تقليد شعر آبائهم ليقلدوا شعر الغربيين في أثوابه الجدد . ولقد كتب جبران وأمين الريحاني من المهجريين كتابة فنتت شباب الأقطار العربية فتابعوهما وشغفوا بطريقتهما . وقد يكون في النثر الشعرى ما في الشعر من خيال ، ولكنه خلو من قيود الوزن والقافية . أما الشعر النثرى ففيه القافية التى تتنوع من مقطع إلى آخر وفيه الخيال الشعرى بالطبع ، ولكن ليس فيه الخضوع للتفعيلات التى وضعها الخليل بن أحمد » .

كذلك فاللهجريون لا يراعون وحدة البيت ، ولم يحترموا استقلاله ، بل حاولوا أن يجمعوا أبيات القصيدة كلها فى وحدة مكتملة ، يكون البيت فيها جزءاً حياً يكاد يستمد قوته ومعناه من التثامه مع سائر الأعضاء ، وقد ساعدتهم فى ترابط أجزاء القصيدة ما طمحووا إليه من تطويع الأوزان والقوافى وتليينها .

وإذا نحن تتبعنا امتدادات الاتجاه الرومانسى والاتجاه الرمزي ، فسوف نلتقى مثلاً بإلياس أبى شبكة يقول فى مقدمته « أفاعى الفردوس » : إن الشعر لا يحدد ، فلا يقاس ولا يوزن ، إذ أنه تعبير عن الحياة ، والحياة لا حدود لها ولا بمقاييس . وسوف نلتقى بسعيد عقل فى مقدمة « المجدلية » يؤكد أن الشاعر الحق لا يكون له أفكار وصور وعواطف قبل النظم ، وعند النظم ، بل يستحيل عليه أن يكتب شعراً إذا توافر له شيء من ذلك (إن عناصر الوعى لا تلعب فى الشعر أقل دور) ..

* * *

يستطيع أصحاب النظرة « التاريخية » فى عرض قضية الشعر الحديث أن يضيفوا كلمات المنفلوطى « ما كل موزون شعراً ولا كل ناظم شاعراً » ، كذلك : « الشعر لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون » (أدباء العرب : ج ٣ ص ٢٧٢) . ويستطيعون أن يستشهدوا بترجمة « محمد فريد أبو حديد » لما كتب وترجمة على أحمد باكثير لروميوجوليت ، وديوان « بلوتلاند » للويس عوض . إلى بقية هذه القائمة التاريخية التى يودون من خلالها أن يثبتوا نسب الشعر الحديث إلى الشعر القديم . وهى محاولة تؤدي — كما قلت فى بداية الحديث — إلى أن يتكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة

« حتمية » في تطور الشعر العربي . . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدي ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

. . . .

والحق أن أنصار الشعر التقليدي معذورون إذا لم يحسوا رابطة قوية بين أشكال الشعر القديم والشكل الحديث . ذلك أن الحركات التجديدية منذ العصر العباسي إلى نهاية الحرب العالمية الثانية لم تخرج قط على جوهر التراث الشعري القديم . فلمهم مهما غيروا من موضوعاتهم وتلاعبوا بالأوزان وبدلوا من وضع القوافي ، فإن العمود العرّ ظل مسيطراً على جميع تلك الحركات التي كانت « تجديدية » حقاً ، ولكنها لم تكن « حديثة » قط . والشعراء الجدد معذورون أيضاً إذا هم تمسكوا بحركات التجديد السابقة عليهم كمبرر تاريخي لحركتهم ، ذلك أن سلطان القديم كان ولا يزال قوياً عليهم من ناحية ، وعلى المجتمع من ناحية أخرى . وقد كان الكثير من نماذجهم الأولى متأثراً إلى حد ما بالقوالب القديمة ، وكان الذوق العام متأثراً إلى حد ما أيضاً بتلك القوالب ، وكان المجتمع مهياً لاستقبالهم إذا اعترفوا بنسبتهم إلى التراث ، فقالوا بأنهم امتداد طبيعي للقديما . وقد أفادت هذه النظرة « التاريخية » قضية الشعر الحديث فترة من الزمن ، ولكنها أدت هدفها العاجل ، ولم تعد بقادرة على تبرير حركة الشعر الحديث .

ولعله من المفيد أن نعرض لرأي رواد المفهوم الحديث للشعر ، حتى نضع أيدينا على الحشيات الحقيقية التي رافقت هذه الحركة في مقدماتها ونتائجها .

وربما كانت مقدمة « بلوتلاند » للويس عوض هي أولى المحاولات التي قامت بتبرير « وجود » هذا الشعر ، وقد نشرها عام ١٩٤٧ . وبعد عامين نرى نازك الملائكة في مقدمة « شظايا ورماد » التي كتبتها عام ١٩٤٩ تحدد صلة التجديد بالحياة قائلة إن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقعة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون الماضية « فحس عموماً ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام » وتقرر أن الشاعر أو الأديب هو الذي تتطور اللغة على يديه أما النحوى واللغوى فلا شأن لهما به . وتستخدم الأسلوب التجريبي في الموازنة بين الشكل القديم والإطار الجديد لتنتهي إلى أن مزية الطريقة

الجديدة هي التحرر من عبودية الشطرين . وبالنسبة للقافية تشير إلى قصيدتها « الجرح الغاضب » لتقول إن أسلوب تفقيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو في قصيدته Ulalume وهي ترى أن الشعر العربي في معظمه وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان ، ولهذا السبب ابتعد عن الاتجاهات السريالية والرمزية وغيرها من المدارس الغربية التي تستعين بعلم النفس في التعمق داخل الإنسان . وتحاول في قصيدة « الحيط المشدود في شجرة السرو » و « الأفعوان » و « مر القطار » أن تشق طريقها إلى هذا العالم المجهول .

أما على أحمد سعيد « أدونيس » فيكتب بحثاً تحت عنوان « محاولة في تعريف الشعر الحديث » بمجلة شعر (عدد ١١ صيف ١٩٥٩) . يقول إن التردد على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفض المواقف والأساليب التي استنفدت أغراضها يدعوان الشعر إلى « تجاوز وتخط » يسيران تخطى عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية فقوم الشعر الحديث معنى خلاق توليدي لا معنى تصويري وصفي « إنه إحساس شامل بحضورنا ، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد ، موضع البحث والشك ، وهو لذلك ، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية ، تحس الأشياء إحساساً عضوياً ، ليس وفق العلائق المنطقية ، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور » لهذا يتخلى الشعر الحديث عن أغلال الزمن — الحادثة — الواقعية — الأفكار المسبقة — فهو ليس انعكاساً لشيء ما ، بل فتحاً وكشفاً لعوالم جديدة . ولا يبحث أدونيس في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها ، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه : « هناك مضامين قد تعد حديثة بالمعنى النسبي ، ولكن التعبير عنها تعبير قديم يقوم على الخطائية — خطائية الفكرة حيناً وخطائية العاطفة حيناً آخر — وعلى التركيب المباشر ، وعلى التشابه والأوصاف والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الحديث ، واستعاض عنها بالصورة التركيبية : الصورة الرمز ، أو الصورة الشيء . وهناك أساليب حديثة إلا أن مضامينها قديمة ، لأنها في ذروة ما توصف به ، بكاء جميل » ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس « وراء التناغم الشكلي الحسابي ، تناغم حركي داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر » القصيدة الحديثة إذن ، هي

الإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً هو جوهر عصرنا الحاضر .
« من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفق حتمية معينة ، ولو صح
العكس لأصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم » ولا يرفض أدونيس الشكل ،
كشكل ، بل كنماذج مسبقة . ويفرق بين الشعر والنثر بأن النثر اطراد وتتابع
لمجموعة من الأفكار الواضحة ، وهو وصفي تقريرى ، بينما الشعر لا يتحمل
الاطراد الفكرى ولا يطمح لأن يكون واضحاً لأنه ينقل تجربة روحية غامضة
بطبيعتها « لا بد للكلمة في الشعر من أن تلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ،
وأن تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً
محكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحم لحصب جديد ، ثم إن اللغة ليست
كياناً مطلقاً ، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً ،
فهى إذن ليست جاهزة بحد ذاتها » . أدونيس يرجع بالغموض في الشعر
الحديث إلى فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ ، وفقدان اللغة المشتركة ،
والثقافة الشعرية المشتركة . فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول
ما لم تتعلم أن تقوله « إن الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا
المعاصرة في عبثها وخللها » فحذف التسلسل المنطقى وأدوات التشبيه وعرض الصور
مهما كانت عبثية « وبكلام آخر الانشاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد
التعبير عنه » فالغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ، ولذلك هو قوام الشعر . وينصح
أدونيس أخيراً بأن نتخلص من السلفية والنموزجية والتجزئية والغنائية الفردية والتكرار
حتى نفهم ونتلوق الشعر الحديث .

وفى دراسة مطولة لصلاح عبد الصبور - نشرتها « المجلة » فى عددها التاسع
والخمسين ١٩٦١ - يبدأ تحت عنوان « الشعر الجديد لماذا ؟ » بأن الأدباء وحدهم
هم أصحاب لغتهم وأن الشعراء هم ورثة الشعر ، وأن لهم الحق كل الحق فى تغيير
ملاحمه وتبديل قسماته ، وأن المتنبي أعطى عطاءه ومات ، فلم يعد قادراً على
العطاء ، فأورث الشعر المصرى وجيله فأعطوا وماتوا ، وهكذا جيلاً بعد جيل
« حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل ، فليخطط إذن كما يشاء وحيه
والهامه » . ومنذ البداية يرى صلاح أن التفعيلة هى المصطلح النغمى الذى يستطيع
أن يلتقى عنده الشاعر والناقد . ولقد كانت القافية مصطلحاً نغمياً آخر التزمه

الشعر العربي ، ولكنه تطور من القافية الموحدة إلى أن فتح الرجز باب تنويع القافية « والآن نجد في تراثنا الشعري العربي الخمسات والمربعات والمسمطات والموشحات ، والدوبيت الفارسي والثنائيات العربية . ويحدد صلاح دعائم التجديد في الشعر بتغير العالم وتغير النظرة إليه ، والخبرة الفنية في الأداء الشعري ، والاستعانة بأحدث منجزات الحضارة في العلم والفلسفة والفن ، ويعدد ما استفاده هو شخصياً من إليوت .

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء أنفسهم ، نستطيع أن نتلمس تصورهم لمفهوم الحداثة في الشعر الجديد . ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد . فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي ، بينما نلاحظ في نفس الوقت أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومي أو المشكلات الميتافيزيقية . . ولكنها غيرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربي ، وانعطفت به وجهة أخرى ، هي بلاريب وجهة الشعر الغربي الحديث . . هذا لا يعني أنها تخلت نهائياً عن تراثنا ، فما تزال لها طبيعة اللغة العربية ومشكلاتها ، وما تزال لأوزان الخليل في كثير من الأحيان قيمة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر العميق لم تتطور عن الشعر العربي ، بل تجاوزته بطفرة ثورية إلى مستوى العصر بحيث إن الوشائج بينها وبينه قد وهنت إلى درجة كبيرة . حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينها وبين التراث ، اختلافًا درجياً إلى حد كبير ، أما الحركة الحديثة فإن تمرداً وتحروها هو اختلاف كفي إلى حد كبير أيضاً . بل إن الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها — لا بينها وبين التراث فحسب — هو اختلاف جذري . وإذا كان يحلو للبعض أن يحدد إرهاصات الشعر الحديث بمحاولات أبي حديد وبا كثير وجبران وغيرهم ، فإن هذه المحاولات بعينها لم تقم قط على دعائم من الشعر العربي بل كانت .ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنشور عن اللغات الأوربية ،

أو كانت تقليداً له في كثير من الأحوال .

وعندما أعود بالأسس التراثية للشعر الحديث إلى مصادرها في الشعر الغربي ، فلأنني لا أعني أن شعراءنا كانوا مقلدين ، بل كانوا في مستوى العصر . . تماماً كما استطاع رواد المسرح والرواية في اللغة العربية أن يشيدوا دعائم هذين الفنين دون أن يكون لدينا تراث حقيقي لهما . أجل ، لقد عرف تراثنا أشكالاً من القصص ، ولكن كتاب الرواية عندنا تجاوزوا هذه الأشكال إلى مستوى العصر فاستمدوا من أوروبا مباشرة ما يحتاجون إليه . أما المسرح فلا حاجة بنا إلى القول بأنه لم يكن لدينا تراث على الإطلاق . فإذا أضفنا أننا في كافة مجالات المعرفة قد انتقلنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى إلى قلب العصر الحديث . . فإننا ندرك على الفور أننا قد أخذنا عن أوروبا أقصى ما وصلت إليه الحضارة في ذلك الوقت .

ولولا أننا نمتلك تراثاً عريقاً في الشعر ، لكنت إحدى البديهيّات أن نعود بشعرنا الحديث إلى أصوله الغربية . ولكن هذا التراث هو الذي تسبب في « البلبلة » التي أحاطت مولد الحركة الحديثة . فن أجل مسابرة تحمل الشعراء الجدد الشيء الكثير ، تحملوا أوزار « النظرة التاريخية » في أحسن الأحوال ، والآنهم بزيف هذه الدعوى في أحوال أخرى .

والحق أن معظم أشكال المعرفة الفنية والعلمية في عصرنا لا تتصل من زاوية رئيسية بالتراث العربي ، لو أننا تخلصنا من المناهج الشوفينية التي تسيطر على الكثيرين منا . فتراثنا قد رافقته ظروف ثابتة جعلت من التطور الجذري أمراً مستحيلاً .

ومن هنا كانت الهوة العميقة بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر . وهذا تقيض الوضع في الغرب ، لأن تراثهم تاريخ موصول الحلقات من الثورات العميقة . وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت أحداثها من مستوى الشعر الغربي ، فلأن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية في العالم الحديث ولذلك فشعراؤنا الجدد لم ينقلوا أو يقلدوا ، بل هم سايروا قفزتنا الحضارية في بقية المجالات وتجاوزوا المفهوم القديم للشعر — الذي يتمثل في الشعر العربي على طول تاريخه وبما يشتمل عليه من حركات تجديدية — وتوصلوا إلى مفهومهم الحديث .

وعندما أقول الشعراء الجدد وأذكر مفهوم الحداثة عندهم لا يرد على خاطري بطبيعة الحال كثير من الأسماء (الجديدة) التي تترنح بين التعبير القديم والمضمون الحديث أو العكس . . وإنما أتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال : أدونيس ، وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد الوهاب البياتي و خليل حاوي . . عند هؤلاء سوف نعثر على إليوت وإزرا باوند وربما على رواسب من رامبو وقاليري وربما على ملامح من أحدث شعراء العصر في أوروبا وأمريكا . . ولكننا لن نعثر على التراث العربي ، إلا في طبيعة اللغة العربية التي أخذت هي الأخرى في الانصباع إلى ثورتهم .

* * *

مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد — هذه الأسباب — مفهوم حضارى أولاً ، هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية . ولذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي . وشعراؤنا الحديثون عندما يبدعون من مستوى هذه الحضارة ، فهم يشاركون فيها في نفس الوقت . المشاركة ، لا النقل أو التقليد أو الاقتباس ، هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا .

والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية ، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء . . فلا يكون الشاعر معاصراً بمجرد أن « يصف » الصاروخ أو التلفزيون ، أو عظمة الاشتراكية . مثل هذا الشاعر — بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هو رجعي عظيم الرجعية ، لأن الحداثة تتنفي « الوصف » من أدوات الشعر ، وتلغي الصاروخ والتلفزيون والاشتراكية « كموضوعات » للشعر . الشعر الحديث « موقف » من الكون كله ، لهذا كان موضوعه الوحيد « وضع الإنسان في هذا الوجود » ، ولهذا أيضاً كانت أدواته الوحيدة هي « الرؤيا » التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد . وأصبحت وظيفة الشعر هي الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينه شار ، ذلك أن « اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة » كما يقول رامبو .

كان « الثبات » هو جوهر التراث العربي : ثبات في القيم وأشكال التعبير .

لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من (الأمثلة العليا) في الجمال والأخلاق على السواء . . . وارتبط هذا الثبات بمجموعة أخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية ، أسهمت في توهم الشاعر القديم أنه أعطى بامتياز خاص أن يكتشف منذ اللحظة الأولى أسرار الشعر والجمال كلها . فعاشت الحضارة الفنية العربية على مجموعة من المطلقات المريحة حتى استحال على المجددين أن « يستحدثوا » شيئاً جديداً . كانوا « امتداداً » للماضي ، وكانت جهودهم لا تتجاوز « التجديد » في الأمور الثانوية للغاية . أما الحركة الحديثة فهي « ثورة » وليست تجديدًا لأنها تتدخل في الجوهر المسئول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي . من هنا كانت الحداثة مفهوماً ثورياً مقصوداً على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدًا لشيء قديم .

بل إن أوروبا نفسها لم تطلق تعبير « الحداثة » على حركتها الثورية السابقة بالرغم من أن السريالية والدادية والرمزية وغيرها كانت انقلابات جذرية في المفهوم الرومانسي السائد للشعر . . . ذلك أن النقد الأوربي لا يستهين بمفهوم الحداثة الذي يرى فيه تجسيداً حضارياً لثورة العصر الحديث التي تكاد تجعل من جميع الحركات الثورية السابقة تراكماً كمياً ولا يصل إلى مستوى التغير الكيفي الذي أصاب الوجود الإنساني في السنوات الأخيرة .

* * *

إذا اتفقنا على أن الحداثة في جوهرها مفهوم حضاري أولاً ، ينبغى أن نتبع فعالية هذا المفهوم في شعرنا الحديث . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل في مقال له حول قضية الشعر الجديد : إن فلسفة هذا الشعر الجمالية تنبع من صميم طبيعة العمل الفني ، على حين أن الشاعر القديم « يتبع عدداً ثابتاً من التفعيلات في البيت ، تتكرر بعدها ونسقها في كل شطر من البيت ، ومن ثم لم يكن ليضل طريقه ويفقد موسيقاه ، لأن تلك الموسيقى كانت تضمّن الصورة العروضية الثابتة للبيت والقصيدة . أما الإطار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقى ثابت . وإنما على الشاعر أن يشكل القالب الموسيقي ، في كل سطر وفي القصيدة كلها التشكيل الذي تقتضيه الدفعة الشعورية في مجملها والذبذبات الخفيفة

أو القوة التي تتمثل في تلك الدفعة . عليه دائماً أن يحدد المدى ويعرف الأبعاد وهو بذلك لا يفسر نفسه على مدى وأبعاد موسيقية مرصودة من قبل ، يذهب التزامها بالموسيقية الحقيقية النابعة من الشاعر . فكل حركة شعورية وكل انفعال له مقدار معين من الامتداد يختلف من حالة إلى أخرى . ومن ثم ينبغي أن تكون الأبعاد الموسيقية للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بمداها وأبعادها .

والحملة الشعرية الحديثة — كما يقول أحمد لطفي ومحمد البخاري في دراسة مشتركة لهما — هي جزء موسيقي من نهج هارموني متصل ، فهي تبرز من خلال الحملة الموسيقية التي تسبقها ، وتلقى ظلالها على تلك التي تليها ، تتداخل كلها في بناء عضوي تلعب كل جملة فيه دوراً درامياً حددته لها انفعالة الشاعر .

إن المفاضلة بين الشعر التقليدي والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع لأنهما لا يملكان — في حقيقة الأمر — من عناصر الأرض المشتركة سوى « اللغة » . .

كما أن محاولة تبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخي من حركات التجديد في الشعر العربي ، هي محاولة غير مجدية ، بل أصبحت ضارة إلى حد ما . فالنقد الحديث الذي يود أن يرافق شعراءنا الجدد ، عليه أن يلتفت إلى جوهر القصيدة العربية الحديثة إذا أراد أن يكتشف جوهر القصيدة العربية الحديثة .

كما أنه يتعين على الشاعر العربي الحديث أن يعاني أولاً في داخله انهيار المفاهيم السابقة . يقول أدونيس « هذا يفرض على الشاعر أن يتفرد لا في الأشكال الشعرية فقط ، بل في التجربة وأبعادها ، كذلك يفرض عليه أن يجرب حتى الطرف الأقصى ، إمكان تحوله ، متجاوزاً العقبات التي تنهض في وجهه ، قاذفاً خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم . فالشعر الذي يتكيف مع الواقع الثقافي الموروث ، يخون قضية الشعر الحق ذلك أن هذا الواقع ليس إلا تنميقات وأقنعة ، أعني أشكالاً من الحياة خارج الحياة » .

عندما نقول إن الحداثة في الشعر الجديد ، هي مفهوم حضاري قبل كل شيء فإن هذا التعبير يعني جملة أشياء . . يعني أولاً ، أن هذا الشعر هو الصياغة

الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث ، لا في همومه العاطفية ، أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية ، وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة .

وهو يعنى ، ثانياً ، أن هذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة ، وليس وجهاً سياسياً أو لافته أيديولوجية ، ولكنه العنصر الجمالى الذى يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشذ عنها :

من هذين المعنيين — الإنسان والحضارة فى الوطن العربى — ينطلق تعبيرنا بأن مفهوم الحدائث فى الشعر الجديد ، هو مفهوم حضارى قبل كل شيء . . . ومن ثم ينبغى أن يتوجه تقييم هذا الشعر إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربى وحضارته ، فى داخل القصيدة . . أى أن إخضاع الشعر الحديث لمجموعة من العلاقات الشكلية أو الموضوعية القائمة فى موازين النقد السائد هو لون من ألوان التعسف والافتعال من جهة ، ولون من ألوان التخلف عن مستوى هذا الشعر من جهة أخرى .

وإذا قلنا إن مهمة الناقد الحديث اليوم ، أن يتجه إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربى وحضارته داخل القصيدة الجديدة ، فإن هذا يعنى — على وجه التحديد — أن نكشف التفاعلات المتصارعة فى بناء العمل الشعرى، أى فى المستوى الجمالى الذى سمت إليه العناصر الحضارية والقيم الإنسانية بواسطة الشاعر، عن طريق العملية الخالقة .

الكلمات السابقة هى تحذير لى ولغبرى من التورط فى اعتبار بعض الشعراء «الجدد» من شعراء «الحدائث» . فإهمال القافية أو الوزن لا يجعل من القصيدة شعراً حديثاً لمجرد تحررها الشكلى . كذلك فإن غياب الموضوعات السياسية أو الاجتماعية وظهور القضايا الفلسفية الكبرى فى الشعر لا يمنحه معنى الحدائث ، ذلك أن الشعر الحديث هو رفض للتصنيف الميكانيكى للفن إلى شكل ومضمون . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه يستوعب فى بنائه المعقد مجموعة هائلة من العناصر المتباينة التى تستمد تعقيدها وتركيبها من طبيعة الحضارة الحديثة نفسها . ونحن العرب نعيش فى قلب هذه الحضارة ، فى قلب القرن العشرين . ولعل تخلفنا عن مستوى هذه الحضارة ، يضيف إلى تناقضات الشاعر فى بلادنا

أبعاداً جديدة لا يعرفها الشعر الغربي . فلا شك أن التقدم التكنيكي والاجتماعي الهائل في أوربا وأمريكا ، يسهمان في حل الكثير من تناقضات الفنان ، أو في تحديدها ببساطة وعلى أقل تقدير . أما في شرقنا العربي فإن التناقض الصارخ بين الشكل والمضمون في مرحلتنا الحضارية الراهنة ، يولد الكثير من التناقضات اللانهائية أو التي لا يسهل تحديدها في أحسن الأحوال .

ومن هنا يتوقع القارئ للشعر العربي الحديث أن تزداد رؤياه الحضارية عمقاً . . ما دامت الحواجز التقليدية لم تعد حجاباً ضخماً ، بل أضحت الثقافة الفنية والوعي الجمالي من الأمور البسيطة المنال على متذوقي الشعر ، لا على الشعراء فحسب .

وعلى ضوء هذا المفهوم ، أتناول في هذا الفصل — من وجهة نظر تطبيقية — ثلاث دراسات جادة تصدرت ثلاث مجموعات شعرية هامة .

الدراسة الأولى ، لرجاء النقاش ، هي مقدمة ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي^(١) . ورجاء أحد النقاد الشباب القلائل الذين تخصصوا في دراسة الشعر . وإذا كانت الصحافة قد حالت بينه وبين الاستمرار في متابعة شعرنا الحديث بنفس الروح الجادة والمنهج العميق فلإننا ما نزال نأمل أن يعود رجاء إلى ميدانه الحقيقي ، وهو النقد بصورة عامة ونقد الشعر بصورة خاصة .

ومن المفيد القول بأن هذا المجهود الذي بذله رجاء « في مقدمة بلغت ٥٣ صفحة من القطع المتوسط والحرف الدقيق » كان مشاركة حية صادقة لأحد أبناء جيلنا — هو الشاعر حجازي — في حمل الرسالة الفنية المشتركة بين الناقد والفنان من أبناء الجيل الجديد جميعاً . وهي الصفة التي لا حظتها في المجموعتين الآخرين .

كذلك من المفيد أن نسجل مرافقة الناقد للشاعر في إنتاجه الفني قصيدة قصيدة .. فقد أتاحت الظروف أن تنشأ علاقة صداقة بين رجاء وحجازي ، جعلت من المستطاع أن يكون الناقد على معرفة دقيقة بالكثير من التفاصيل

(١) صدر عن دار الآداب — الطبعة الأولى — فبراير سنة ١٩٥٩ .

— الفنية والإنسانية — التي قد تضيء له بعض الجوانب المجهولة لدى القارئ .
 قرر رجاء في بداية دراسته أن صاحب هذا الديوان شاعر ثائر ، وأن قصيدته التي يفتح بها الديوان تدلنا على أى نوع من الثورة يعيش في وجدانه ، ثم قال إن هذه القصيدة « العام السادس عشر » لم تكن مرحلة في عمر الشاعر وحسب ، بل كانت أيضاً مرحلة في عمر حياتنا العربية . ويحدد الزوايا التي انطلق منها شعر حجازي ، فهي قسوة المدينة ، وهي الشعور بالمأساة ، وهي الفراغ النفسي ، وهي الحنين إلى الريف . ويتصدى لمجموعة من مشكلات الشعر الجديد من خلال قصائد حجازي ، ويتخذ موقفاً محدداً هو الدفاع عن هذا الشعر ومستقبله .

ومن القضايا التي بدأ رجاء بمناقشتها قضية الوعي في التجربة الشعرية ، فهو يعتقد أن التلقائية والعفوية في شعر حجازي هي النقيض المقابل للقصد والتحديد المسبق عند غيره . ولاشك أن العفوية من المطالب الأساسية في الشعر الحديث حتى يختنق الإطار المقعد بمجموعة جامدة من الأسس والأصول ، غير أن العفوية في حدود هذا المعنى لا تتناقض مع الوعي الكامل بأبعاد التجربة في القصيدة . كذلك فإن صدور الشاعر عن عفوية فنية لا يتناقض مع الوعي التام بموقفه الفكري من هذه الحضارة . ويبدو أن المشكلة من الممكن بلورتها في سؤال : هل يتعارض الجزء مع الكل ؟ .. ألا يمكن أن يكون الشاعر متمثلاً لأبعاد قضاياها ، ثم يتدفق شعره في عملية الخلق دون ضابط واضح يحدد ندعوه الوعي ؟ *

إن رجاء لا يناقش مسألة « الوعي » كنقيض للعقل الباطن كما عرفته بعض الاتجاهات الأوربية في الشعر السريالي والدادى وغيرهما ، أو كما ينادى به سعيد عقل في لبنان . كما أنه لا يناقش هذه المسألة في مستوى الهدف أو اللاهدف ، في الشعر ، والفن عموماً . وإنما هو يناقش به قضية « الصدق » في الإحساس الخالي من سذاجة التقليد والمحاكاة . ويناقش القضية من هذه الزاوية حتى يصل إلى نقطة هامة هي « ربما لم يقصد الشاعر أن يعبر عن ثورته على مرحلة العام السادس عشر في حياة مجتمعه ، كما ثار عليها في حياته الذاتية » .

لهذا نفرق رجاء بين اهتمام الأجيال السابقة من الشعراء — كأحمد شوقي —

بالمشكلات السياسية والاجتماعية ، واهتمامات الجيل الحالي . فانشغال شعرائنا السابقين بالقضايا العامة كان يفتقر إلى همزة الوصل الشخصية بين الوجدان الذاتي للفرد والتجربة ، بينما يقول الشعراء الشباب — ومنهم حجازي — الشعر ، لأن وجدانهم فاض به الحزن والأسى ، وأن هذا الحزن هو الرابطة المشتركة بينهم وبين المجتمع . ومن ثم تنبع التجربة الشعرية الشابة ، ومرارتها هي العلقم الذي يجرعه الكل . وهكذا تصبح التجربة الشخصية قضية عامة ، فإذا صيغت شعراً لم يعوزها الصدق والعفوية .

غير أنني لاحظت في هذه النقطة أن الدارس يخلط بين الموضوع وجهة النظر . . في قصيدة « العام السادس عشر » يقول حجازي :

عامي السادس عشر . .
يوم فتحت على المرأة عيني . .
يومها . . واصفر لوني
يومها . . درت بدوامة سحر .
كان حبي شرفة دكناء أمشي تحتها
لأراها . .

ويمضي الشاعر في سرد هذه التجربة الرومانسية في موضوعها ولكنها — بلا ريب — تحمل « وجهة نظر » بعيدة عن الرومانسية، حتى إنها تنتهي بتحذير مباشر من العام السادس عشر . . الرومانسية هي وجهة نظر وبناء للقصيدة . فإذا اكتشفنا أن قصيدة حجازي هي « صحوته » من الأحلام الرومانسية ، ندرك أن تجربته الشعرية نابعة أصلاً من الصراع مع الرومانسية لا من الاستسلام لها . . وإلا ما كانت هذه الروح الثورية التي تشع بها أبعاد القصيدة والتي يراها الناقد تصويراً دقيقاً لتلك المرحلة من حياتنا العربية . وإن كان الحلز من هذا التعميم يصل بنا إلى ما يقرب من الدقة والحرص على سلامة التقييم فلست أعتقد أن قصيدة واحدة يمكن أن تتحمل أعباء مرحلة كاملة ، فضلاً عن نوعية هذه المرحلة ، التي أرى فيها ثورة حضارية شاملة لا وجهاً سياسياً أو اجتماعياً محسوب .

أما تصنيف الباحث لقضايا الشاعر ، فأراه قد غامر بالتفصيل في منطقة ترفض التفصيل .. ذلك أن قسوة المدينة والشعور بالمأساة والفراغ النفسى والحنين إلى الريف ، كلها صياغات متعددة لعنوان واحد هو الضياع ، فالتناقض بين القرية والمدينة هو الذى تسبب في شعور حجازى بمأساة فراغه النفسى وحنينه إلى الريف . كان هاماً للغاية أن يلجأ رجاء إلى التفصيل في التفرقة بين مأساة الشاعر العربى وضياع الشاعر الغربى ، وما إذا كان شاعرنا حجازى قد أوجز في شعره هذه التفرقة الهامة . فلا يكفينى مطلقاً أن يصور الفنان بشاعة المدينة وقسوتها حتى أجازف بتشبيهه باليوت وكأن لا فرق بيننا نحن الذين نعيش في أرض خراب ممهدة للبناء ، واليوت الذى يعيش في أرض خراب كاملة البناء ويرأها آيلة للسقوط والانهار . كذلك هناك فرق بين استخدام حجازى لعيون الآخرين ، واستخدام سارتر لها ، أو ما يقصده كافكا في قصته « حامل الوعاء » .

وينتهى رجاء في خاتمة دراسته القيمة إلى معنى الانفصال بين النظرية والتطبيق ، وبين السلوك والعقيدة . فهو يرى أن حجازى يعبر عن قلق الجيل الجديد إزاء التناقض المر بين ما يرجوه لبلاده ، وما هى عليه بالفعل . واقتصر الباحث على هذا التقرير يوقع القارئ في حيرة ولبلة . فإذا كان الشاعر حجازى قد وصل - في رأى الناقد - إلى مرفأين هما : الفن ، والعقيدة السياسية الإنسانية ؛ فما هى أزمته ؟ ما هى أزمة الشاعر العربى الحديث ، عموماً ؟ هل هى أزمة الانتماء أم الضياع ؟

إن هذه الدراسة الجادة فقدت في الطريق أحد العناصر الهامة في العمل النقدي المتكامل هو الاستناد على النص كلما قاربت الأحكام التعميم . فالقول بأن الشعر الجديد بلغ مرحلة استقرار هو حكم مطلق يحتاج إلى البرهنة على صحته من خلال الشاعر المتقود . كما أن الإقرار بأن الشكل الجديد هو الشكل الرئيسى في الشعر يطرح هذا السؤال : متى تقرر المسلمات ؟ فالتشخيص أو التعبير بالصورة الذى يراه رجاء - وآخرون معه - أنه الفيصل في التفرقة (والتمييز) بين القديم والحديث في الشكل الشعرى ، يحتاج إلى مراجعة دقيقة للملاحم الشعبية في الآداب العربية .

ولحق أنه من قبيل المغامرة أن نقول بأن التشخيص هو المبرر الذى يفرض حركة الشعر الجديد . فلو أننا افترضنا أنه لم يوجد من قبل فى الشعر العربى ، فإن أداة واحدة من أدوات التعبير الشعرى الحديث ، لا تصلح أساساً لقيامه . بالإضافة إلى أن القصة والصورة ووحدة الموضوع ، تعوزها دراسة مقارنة دقيقة بين الشعر العربى القديم والحديث ، حتى نستطيع الحصول على أحكام نهائية مبررة . كما يؤخذ على الناقد أيضاً ، أنه لم يحلل لنا كيف « يشخص » حجازى (موضوع الدراسة) . . . عندما يقول :

ولدت هنا كلماتنا
ولدت هنا فى الليل يا عود اللرة
يا نجمة مسجونة فى خيط ماء
يا ثدى أم لم يعد فيها لبن
يا أيها الطفل الذى ما زال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيراً فى الزمن

أليست هذه الأبيات رواسب بلاغية قديمة تعتمد على تقديم المعنى أو الفكرة الواحدة فى أكثر من صورة ؟ ينفصل رجاء عن النص فى كثير من الأحيان ، فيقول عن الأبيات السابقة « فالصورة الجزئية هى لبنات تقيم البناء الكبير للقصيدة كلها ، وكلما كانت هذه اللبنات رائعة حلوة أصيلة ، ازداد البناء الكبير أصالة وروعة » وهو تعليق يتجاهل أن الصورة الجزئية لا يقتصر بناؤها على البيت الواحد ، كما أنه لم يوضح لنا متى تتعدد الصور ؟

نقاط أخرى كثيرة ، كانت بحاجة إلى وقفات متأنية « بالرغم من طول الدراسة وشموطها » مثل الحوار والمونولوج الداخلى ، كيف استخدمهما الشاعر ؟ كذلك قوله : « إن النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد » أو تبريره للترعة الخطابية بارتباط الشاعر فى بعض مواقفه بالتعبير عن قضايا عامة تتصل بالجماهير اتصالاً مباشراً . « والاستشهاد فى هذا الصدد بكبلنج وحكمت ؟ ! » .

إن منهج رجاء النقاش فى تقديم هذا الديوان القيم كان مقصوداً على تصوير الشاعر فى إطار بعيد عن النصوص ، فإنه لم يزاوج قط بين التحليل الفكرى

والتحليل الفني . ولم يرقط أية أخطاء — ولو هفوات — عند الشاعر ، كما أكثر من التعميمات بلا مبررات كافية . ونتيجة لذلك جاءت المقدمة عملاً موازياً للعمل الفني لا عملاً تابعاً منه .

وبالرغم من أن الناقد بذل مجهوداً واضحاً في تلمس الخصائص الفنية عند الشاعر ، إلا أنه لم يحاول تبرير قضية الشكل الجديد في الشعر من خلال المرحلة الحضارية التي نعيشها مع مقارنات بالآداب المختلفة . فالرومانسية ليست أحلاماً فحسب ، إنها أيضاً تعبير عن أزمة التناقض بين القيم الإقطاعية القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة . وأزمة الانتماء ليست شدةً وجذباً بين السلوك والعقيدة ، بين النظرية والواقع ، إنها أزمة الحرية الحقيقية العميقة عند الفنان العربي . على النقيض من اللامنتمى الأوروبي الذي يعيش في ظل ديمقراطية عميقة الجذور . لهذا فقدت مقارنات الباحث بين القديم والجديد أهميتها ، لأنها اعتمدت أساساً على الإطلاق والتعميم لا من خلال دراسة مفصلة . .

كذلك أهمل رجاء « مكان » الشاعر من الحركة الشعرية الحديثة « إلا في الأحكام الهائية » ولم تأخذ عنده القضايا الفنية نصيباً مماثلاً لنصيب القضايا الفكرية . أما القضايا الفكرية ذاتها ، فقد اعتمدت على كثير من التجريدات والمفارقات .

إلا أن هذه الدراسة الجيدة سوف تظل نداءً مستمرًا لرجاء النقاش أن يعود إلى الشعر والنقد .

سبقت مقدمة رجاء لديوان حجازي ، دراسة في غاية الأهمية لبدر الديب في تقديمه لديوان صلاح عبد الصبور « الناس في بلادى »^(١) . لم ينطلق بدر في دراسته بمنهج ما في النقد ، وإنما راح يتلمس مجموعة من الظواهر يحاول أن يجد بينها رابطة تسلكها في خيط واحد .

هذا لا ينفي أنه كان يمتلك منذ البداية مجموعة من المبادئ الفنية ، بل إن « بدر » في واقع الأمر ممن يهتمون بمجردات علم الجمال أكثر من عنايته بالتطبيق « أو التقييم العملي » . فهو من هذه الزاوية يقرر أن القصيدة المتحققة

(١) صدر « الناس في بلادى » عن دار الآداب — الطبعة الأولى — يناير سنة ١٩٥٧ .

عمل ساكن لا يشغل زمناً « فالعناصر التعبيرية في القصيدة لا تؤدي وظيفتها كاملة إذا ما استقلت أو فصلت بعضها عن البعض الآخر بالزمن . . إن عناصر التعبير في الشعر والموسيقى هي بطبيعتها لا زمنية » .

هذه المسألة تقودنا برغمنا إلى فكرة الزمن في الشعر عند هيدجر على وجه الخصوص ، فهي تتصل من جهة بذاتية الشعر وحرية المطلقة كما يقول سارتر ، ومن جهة أخرى فهي وثيقة الارتباط بمعنى الموت في الشعر . والشعر لا يختلف عن الرواية والمسرحية بما تمليه أحداثها وشخصياتها من « تطوير » يستوجب زمناً ما — كما يقرر بدر — وإنما يختلف الزمن في الشعر عن الزمن في الدراما والرواية من حيث البناء الموضوعي فيهما .

وينتقل بدر إلى نقطة نظرية أخرى تخص الصورة في الشعر فراه يؤكد أن الصورة الشعرية هي أكثر صور الفن التعبيري صفاء وتحقيقاً لخصائص الصورة . وهو لا يتابع هذه الفكرة ولا يعللها بالتفصيل لأنه كان معنياً بشيء آخر . هو أن تنطق القصيدة — كتنطق القطعة الموسيقية — يتطلب بدوره وقتاً ، أي تكراراً للقراءة . ومن هنا يتغلب المتلقي على تعاقب الزمن في التسلسل المادي للقصيدة فيردّها إلى لحظة واحدة .

هذه النقطة تأتي في مقدمة القضايا المعاصرة في نقد الشعر الحديث ، لأن تعبير « الصورة » الشعرية نفسه ، لم يعد تعبيراً واضحاً . . فبينما كانت الصورة في الشعر تعني اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدي فيما بينها إلى نقل بعض الصفات من الواقع الخارجي ، التي تماثل إحدى اللحظات الشعورية في نفس الفنان . . تطورت الصورة الشعرية ، وأضحت تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً .

من هنا ، لم يعد الزمن في تكوين الصورة الشعرية هو التتابع والتعاقب والتسلسل ، بل هو التركيز والتكثيف وتفجير الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة لكي نحصل على الوحدة الذاتية العميقة التي تربط بين الشاعر وعلمه أوثق الارتباط .

هذا المدخل إلى شعر صلاح عبد الصبور الذي ارتضاه الناقد لدراسته يعلن في وضوح أنها دراسة فنية تتميز بالاستقراء الجزئي للديوان ، واستخلاص (الكل)

في نفس الوقت . إنه يتابع قصائد الديوان واحدة فواحدة ، لهذا يصنف بعض هذه القصائد على ضوء خصائص الشعر الحديث عامة كالزعة الدرامية والاهتمام بالتفصيل « كما يرى في : طفل ، شق رهران ، أبي ، الحزن » .

كذلك وحدة الصور أي تكرارها في أكثر من قصيدة لموضوعات عينية لها دلالات شعورية عامة يستغلها الشاعر ويستعملها استعمالاً خاصاً « كالقلعة واللؤلؤة والصندل والكوخ والسرير » والصور الذهبية الملبثة بالمعاني والمشاعر « كالخزن المتحرك يمشى أو يتمدد أو يفتش الطريق وكالظنون التي في الفراش وكالأدغال التي تورق وكمليكة النساء ، والمجموعة من الرفاق » .

إن محاولة تصنيف الديوان لا يشوبها التعسف أو الافتعال . . لأنها تعتمد — كما قلت — على استقراء الجزئيات ، وتحديد المعطيات الخاصة بالشاعر . .

والناقد يخرج من دراسته بأن الشاعر لا يمتلك ناصية نظرة فلسفية شاملة تجمع بين الذات والواقع . لماذا ؟ لأن صلاح عبد الصبور — عند الباحث — شاعر غنائى يعبر عن نفسه ، ولم يرتبط بقضية موحدة يستطيع من خلالها أن يتحمل تغير المواقف وتعددتها . وينتهي بدر الديب إلى أن البحث عن الحرية هو ينبوع الذى يتفجر منه شعر « الناس في بلادى » .

والحق أن الناقد — في هذه الحدود — كان حريصاً على الدخول في الديوان لا الوقوف على هامشه « كالاستغراق في المقارنات مثلاً » كما أنه يثير مجموعة من القضايا ، ولكنه يكتفى بالإشارة العاجلة فلا يتجاوزها إلى مناقشة أى منها ، ولا من خلال النماذج التي أمامه .

غير أنه مادام قد أثر أن يجعل من المستوى الجمالى مدخلاً إلى هذا الشعر ، كان يستوجب المنهج الدقيق ، أن يعرض لكافة المستويات الجمالية التي تصادفنا في الديوان . فلا شك أن القصائد ذات الإطار التقليدى « مثل : الرحلة ، حياتى وعود ، غزلية ، منحدر الثلج ، الوعد الأخير » تثير قضية الغنائية في الشعر على نحو مختلف عما رآه بدر . ذلك أنها تثير سؤالاً هاماً هو : ما الفرق إذن بين غنائية الإطار التقليدى ، وغنائية الإطار الحديث ، وإلى أى مدى تكتسب هذه أو تلك سمات الاتجاه الرومانسى ؟

كذلك فإن القصائد التي تتجه نحو « الموضوعات » السياسية والوطنية والقومية « مثل : مرتفع أبدا ، عودة ذى الوجه الكئيب ، سأقتلك ، الشهيد » تثير قضية « الخطابية » في الشعر ، على نحو مغاير لما قام به بدر وهو يشخص الظروف التاريخية للترعة الخطابية في الشعر العربي . فبالرغم من زوال هذه الظروف أو معظمها على الأقل ، إلا أن تلك الترعة ما تزال كامنة في الكثير من نماذج شعرنا الحديث .

بالإضافة إلى أن قصيدة مثل « رحلة في الليل » وأخرى مثل « سوناتا » وثالثة مثل « طفل » تثير كل منها قضية مستقلة . فالأولى قصيدة رائدة من حيث التكنيك الذي أفاد فيه الشاعر من إلبوت إلى حد ما ، والثانية - كما يقول عنوانها - هي محاولة في كتابة السوناتا ، والثالثة تتضمن قضية الرمز في الشعر العربي الحديث . ولا يخلو ديوان « الناس في بلادى » بعد ذلك من القضايا الفنية . فهو معرض دقيق لتطور الشاعر من ناحية ، وتطور الشعر الحديث من ناحية أخرى . وهو مليء بالزوايا العديدة التي تشكل فيما بينها مشكلات وأزمات الاتجاه الواقعي والرومانسي والتقليدي ، التي حاول صلاح عبد الصبور أن يعبر عنها أصدق تعبير . إلا أن مقدمة بدر الديب سوف تظل دراسة رائدة في المغامرة الجمالية للشعر الحديث .

المقدمة الثالثة ، هي دراسة شاعر لشاعر ، هي نموذج يحتذى للعلاقة بين الفنان والآخر ، هي كلمات على أحمد سعيد « أدونيس » لمجموعة القصائد التي اختارها من شعر يوسف الخال وضمها ديوانه الأخير « قصائد مختارة »^(١) . أدونيس ليس ناقداً ، لذلك هو يقول كلمة الشاعر في الشعر ، كلمة المعاناة الخالقة ، في تجربة الخلق . من هنا لن نتظر من مقدمته التي قاربت الثلاثين صفحة من القطع الكبير ، أن يكون ثمة تقييم علمي دقيق . وإنما هي رحلة وانطباعات عميقة ومشاركة مسئولة . انطباعات عميقة بمعنى أنها تبتعد تماماً عن التأثير الانفعالي السريع ، وتقرب كثيراً من التدقيق الهادئ البطيء الذي يجتر من أعماق الوجدان تجربة الشاعر ورؤياه . وهي مشاركة مسئولة واعية ، لأنها معاناة

للتجربة الإبداعية للفنان .

الخيط الواضح الذى يضم هذه المجموعة من الانطباعات هو « المسيح الحديد » الذى يتكشف عنه شعر يوسف الخال . . « القصيدة هنا نوع من الصلب الداخلى الدائم » كما يقول أدونيس . هذا المستوى الميتافيزيقي لرؤيا يوسف الخال يضطر أدونيس إزاءه إلى تحديد عالم الشاعر بأنه ليس العالم الآخر ، وإنما عالم واحد ذو جانبين : الفيزيائي والميتافيزيائي . والدراما الشعرية فى تجربة يوسف الخال هى محاولة سد هذه الثغرة أو الفجوة بين الجانبين ، هى إقامة صلح أبدي بين الإنسان والكون .

وبالرغم من أن أدونيس قد وضع يده على هذه النقطة الهامة ، فإنه لم يتدرج بنا إلى نهايتها التى أراها فى « المسيح » كحل - يقينى عند الشاعر - فى ردم هذه الهوة . المسيح عند الخال - باستقرائى الخاص لشعره - هو الكلمة ، وهو المخلص ، وهو الحقيقة الوحيدة التى يمكن قبولها فى عالمنا . والمسيح أخيراً ، هو الإنسان الحديد الذى يستطيع أن يحمل صليبه ويفدى التناقض بين الذات والعالم . من هذه البداية لا أرى فى يوسف الخال مسيحياً بالمعنى التاريخي ، كما أننى لست أراه كاثوليكياً بالمعنى الحديث . فالإنسان الحديد الذى يوءى إليه فى شعره ويلج على تصويره فى شخصية المسيح ، هو الشاعر ، هو الفنان ، هو الجمال الدائب التفتح والتكامل .

معنى ذلك ، أننى أختلف مع أدونيس فى تصويره - العميق بلا ريب - لمسيحية يوسف الخال . فالمسيح هو الحضور الأبدى الخلاق ، وهو الحرية ، وهو الصياغة الجمالية الجديدة للعالم الذى شوهته الخطيئة . . هذا صحيح . . ولكنه إذا اقتصر على هذه المظاهر التى تتضح بجلاء فى « قصائد مختارة » لا ينفذ بنا إلى جوهر هذا الشعر ، بل يصل بنا إلى مركز الثقل فى تجربة الشاعر ، أو فائحة التجربة المسيحية فى الشعر العربى كما قال أدونيس .

عندما يقول يوسف الخال فى مجموعته الأولى « الحرية » عام ١٩٤٤ :

كفن البقطة بالرؤيا وتاه .

شاعر كل المني بعض مناه

تترف البرهة من أيامه
ألما يعصر للناس جناه

نستشعر بادرة التناقض بين الذات والعالم ، في إطار جمالي محدد . . إلى أن
يقول في قصائده اللاحقة (عام ١٩٦٢) في « الآية الأخيرة » :

الآن أ مسح الموم والجنون ،
في موائ الزحام أحتنى
أصبح بي :

عليك ثأر من يغالب القدر
يسلبه الزمان عشبة
غاص إليها في قرارة العمر

فلا يملك المتابع لهذا الشاعر ، إلا أنه يقر بأن ثمة تجربة روحية عميقة
القرار تمسك بداياته بنهاياته وتقول لنا إن تجربة يوسف الخال ميتافيزيقية مائة في المائة ،
ولكنها - في نفس اللحظة - تجسيد عميق الرؤية لأزمة شديدة الوقع على القلوب
والعقول في المجتمع العربي حيث الهوة واسعة بين شكل حضارتنا ومضمونها ،
وحيث المسافة شاسعة بين الفرد والإنسان .

إن كلمات أدونيس شحنة مضبوطة لشعر يوسف الخال . . ولن يستطيع
ناقد أو باحث أن يقرأ هذا الشعر إلا على ضوء هذه الشحنة .

ومن هذه المقدمات الثلاث ، نذكر أن الحركة النقدية المرافقة لحركة الشعر
الحديث ، كانت مقصورة على حدود التعريف والتقديم : إما من الناحية الأيديولوجية
كما فعل رجاء النقاش ، وإما من الناحية الجمالية المحض كما فعل بدر الدين ،
وإما من ناحية الانطباع الشخصي كما فعل أدونيس « والانطباع الشخصي لمن
هو في مستوى أدونيس لا يتناقض مع الموضوعية على طول الخط . إن التجربة
الانطباعية الناضجة قد تلتقي مع النظرة الموضوعية » .

واعتقد أن هذه الحدود لا تقترب كثيراً من المفهوم الحديث في نقد الشعر
حيث يتطلب الأمر من الناقد أن يحيط بجملة العناصر المعقدة المكونة لعالم الشاعر

من جماليات وقيم وانفعالات . فلم تعد الفكرة الأيديولوجية أو النزعة الجمالية أو الطرب التأثري ، بكاف لتحديد « حدائة » الشعر أو عفويته .

إن منهج هذه المقدمات يعتمد أساساً على استقطاب جانب واحد من جوانب الشعر ، فلا يدرك القارئ أهمية الجوانب الأخرى ، ومدى تفاعلها مع بعضها البعض . وربما تورط في حكم طائش لا يستند إلا على تصور ناقص للتجربة الشعرية . ومن ثم فإن المهمة الأساسية لمن يقدم الشعر من نقادنا هو التركيز على القضايا الشمولية التي تستوعب أبعاد الشاعر كلها . ومن ناحية أخرى ، إيضاح الخطوات التي قطعها الشعر الحديث ، من حيث مسارها ومعدل سرعتها والصعاب التي تقف في طريقها .

والمتبع لهذه الخطوات لن ينسى هذه المقدمات الهامة التي أسهمت بشكل جاد في رسوخ بعض المفاهيم الصحيحة :

الفصل الخامس

المنهج في نقد الشعر الحديث

١

الملاحظة الأساسية على الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، أنها تنشأ منذ البداية في أحضان اتجاهات نقدية أو فلسفية بازغة مع التطور الحضارى لأوروبا وأمريكا . ويظل احتضان النقد للحركات الجديدة حريصاً على استخلاص سماتها الرئيسية موجهاً خطوها إلى امتدادات أكثر ازدهاراً محذراً من الانحرافات التي قد تؤدي إلى تلميحها . وهكذا يتقدم النقد والفن الغربيين في تناسق وظيفي وتكامل دقيق . ولعله من العوامل الهامة في نشأة هذه الظاهرة ، أن الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، تصدر عن نظريات في الفلسفة والحضارة تصبغ رؤية الفنان والناقد على السواء بوجهات نظر شاملة تنعكس بدورها على أعمالهما بغير تنافر أو استعلاء أى منهما على الآخر . ومن هنا تتسم الدراسات النقدية في أوروبا وأمريكا بمنهجية واضحة .

هل ترافق حركة الشعر الحديث في بلادنا ، حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من أعماق المرحلة الحضارية التي أنتجت هذا الشعر ؟ أم أن النقد عندنا يعتمد على الموائد الأوربية أحياناً ، والموائد العربية القديمة في معظم الأحيان ؟ الحق أننا لا نستطيع أن نفعل بلجوء بعض التيارات النقدية في أدبنا إلى اعتماد الاتجاهات الجاهزة هنا وهناك . كما لا نستطيع أن نفعل المبررات التي تسوقها هذه التيارات كأن يقال إنه يتعين علينا أن نستعين بأحدث منجزات الحضارة في ذروة تألقها بالغرب كما تفعل في بقية مجالات حياتنا الاجتماعية . وكذلك يمكن أن يقال إنه ينبغي أن نستمد من تراثنا كافة مقومات حياتنا المعاصرة .

في أوروبا لا يلتقون بهذه المشكلة مطلقاً ، لأن حاضرم امتداد طبيعي لتراثهم . أما نحن ، ففي خلال النصف القرن الأخير ، كنا نعاني ويلات الانتقال المفاجئ من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة .

وإذا كنا قد نجحنا في ملء هذه الفجوة التاريخية بين الحضارتين في مجالات الحياة المادية للإنسان العربي ، فلأننا لم ننج قط من التمزق الروحي العميق في مجال الحياة الفكرية . ولهذا السبب نقرأ في أيامنا شعراً حديثاً وشعراً جاهلياً في وقت واحد . ولهذا السبب أيضاً نلاحظ انشطاراً بين الفن والنقد ، كما لن نعثر على أية همزات وصل بين حركة الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية . كذلك سوف نكتشف هوة عميقة بين النص الأدبي والفني ، وبين الجمهور المتلقي .

وفي هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربى في ملجأ الأيتام ، أصيب الكثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين في أوروبا . واتجهت نحوه نظرات العطف القريبة من الرثاء ، ولم تلتفت نحوه العيون الجادة إلا في السنوات الأخيرة . وكان لا بد أن ينعكس هذا الاستقبال القاتر على هذا الشعر ، فوصلنا الكثير من النماذج الرديئة ، ونتعرف على الكثيرين من الأدعياء . وأخيراً ، أخيراً جداً ، بدأ النقد يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت ، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة .

• • •

وكتاب « الأسطورة في الشعر المعاصر » لأسعد رزوق^(١) محاولة رائدة في احتضان هذا الشعر ، والتعرف على أهم جوانبه ، وطبيعة العلاقة بينه وبين المرحلة الحضارية المعاصرة في العالم والمنطقة العربية . ولا شك أن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة في شعرنا الحديث ، كان اختياراً واعياً بأخطار قضايانا الشعرية . أولاً ، لأن استخدامها يطرح للمناقشة مسألة الغموض الذي يقف حاجزاً ضخماً بين العمل الشعري والقارئ . وثانياً ، لأنها تكشف حقيقة الصلة بيننا وبين تراثنا المحلي من جانب ، وبين التراث العالمي من جانب آخر .

في البداية ، تحدث أسعد رزوق عن الأسطورة والشعر بوجه عام ، واتخذ من ت.س. إليوت نقطة لانطلاقه في منهج البحث . وانتهى من هذه الصفحات الأولى إلى أن هناك علاقة عميقة بين الأسطورة والشعر من حيث نشأتهما التاريخية ، وأن عودة شعراء العالم في القرن العشرين إلى الأسطورة ، هو تعبير ملح

(١) صدر عن دار مجلة آفاق - بيروت ١٩٥٩ .

عن الإحساس بالحديد بالماضي ، إحساساً طاعياً يفسر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصاخبة . ولذلك كان إلبوت لساناً ممتازاً في تجسيد هذه الأزمة حين أعلن بوضوح أنه لا خلاص لنا من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان الدين . ومن هذه النقطة بالتحديد تلتقى وجهة النظر الحضارية عند إلبوت بتكنيكه الشعري الذي تعد الأسطورة من عناصره الرئيسية .

ثم ينتقل المؤلف إلى الشعراء العرب الذين تأثروا بالمناخ الأسطوري في شعرهم ، لا لأنهم ينشدون العودة إلى القديم ، وإنما — على النقيض من ذلك — هم يبحثون عن ذواتهم ، بل عن ذاتهم الحضارية ، في المستقبل . يقول أسعد رزوق (ص ٢١) : « المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية . إنها بكلام آخر ، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها ، أن تعتقها أو تتبناها » ويتلمس الكاتب معالم هذه المشكلة عند شعرائنا المعاصرين ، فيؤكد (ص ٥ ، ٢٤) : أن « هنالك طابعاً حضارياً لهذا القلق ، أي أنه قلق تعانیه ذات تبحث عن هويتها الحضارية وتفتش عن قيمها ، المؤقتة أو الدائمة ، في تلك الحضارة » . ينطلق المؤلف بعد ذلك إلى تعيين السبيل الفكري لهذا الاتجاه الشعري قائلاً (ص ٢٥) : « والذات في الشعر تقوم برحلة البحث هذه وهي متطلعة دائماً إلى العودة » .

والقارئ لهذا التمهيد ، يحمد للناقد أنه أضاع المجرى الرئيسي للقضية ، ولكنه يتعثر بلاريب عند الكثير من الأحاديث التي تفرعت على الجانبين . فالمؤلف لم يجب مثلاً عن هذا السؤال : لماذا لجأ شعراؤنا إلى الهيكل الأسطوري في شكل القصيدة ، تجسداً لمشكلة البحث عن الذات ؟ فإذا أجابنا — فيما بعد — بأن أساطيرنا تحمل معنى البحث والتجدد ، أعدنا السؤال من جديد : لماذا كانت الأسطورة بالذات هي الأسلوب الناجح في حمل هذا المعنى ؟ وهنا يثور سؤال آخر ، ما مدى المحاكاة أو الأصالة في اللجوء إلى الأسطورة : هل كان للشعر الأوربي منذ بداية هذا القرن ، الفضل الأول في ذلك ، أم أن تراثنا الغني بالأساطير هو الجذر العميق لهذه الحركة الجليدية ؟

سبق أن قلت إن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة كان اختياراً واعياً بقضية

خطيرة في شعرنا الحديث ، وأضيف أنه كان اختياراً عميقاً من الناحية الفكرية .
ولعل التقصير الوحيد في هذه الناحية أنه عندما اختار إليوت كنقطة انطلاق
في منهجه النقدي ، لم يبين بوضوح أن الأرض الخراب عند هذا الشاعر الكبير هي
« أطلال » الحضارة العلمية السامقة إن جاز هذا التعبير ، بينما الأرض الخراب
في بلادنا ما تزال في مرحلة حضارية متخلفة عن العلم . لذلك سوف يتباين
المدلول الفكري للجذب والاضمحلال من الشعر الغربي الحديث إلى شعرنا العربي
المعاصر . ومن هذا التباين أشير إلى الزاوية الأخرى التي أهملها هذا البحث القيم
في معالجته لقضية الأسطورة في الشعر ، وهي الزاوية التكنيكية . ولا شك أنه
يحق للناقد أن يعالج زاوية ما في العمل الفني دون أخرى ، على أن يتم ذلك في
نطاق التصور الشامل للعمل الفني .

هذا التصور الشامل يحدد لنا ملامح المنهج النقدي للباحث فالأستاذ رزوق
حين يغفل الجانب التكنيكي في هذه الدراسة ، إنما يهمل عنصراً خطيراً من عناصر
العمل الشعري بصفة عامة ، كما يهمل الوظيفة الفنية للأسطورة بصفة خاصة .
غير أن هذين العاملين يستمدان خطورتهما أساساً من الإدراك القاصر لمعنى
الرؤية المنهجية في النقد الشعري . فالدلالة الفكرية العامة للأسطورة ، ليست إلا
جزءاً من المهام التي يتحتم على الناقد القيام بالكشف عنها . بل هي جزء لا يتفصل
عن بقية البناء الشعري للقصيدة بحيث لا نستطيع عزلها عن بقية العناصر المكونة
لهذا البناء . أكثر من ذلك ، أن هذا البناء لم يعد في التصور النقدي الحديث ،
شكلاً هندسياً أو موسيقياً فحسب . لم يعد « حاصل جمع » أدوات التعبير الفني .
إن البناء عملية فكرية وفنية ونفسية في وقت واحد . أي أن الفكرة نفسها قد تكون
أداة للتعبير في المفهوم الحديث للنقد . ولذلك كان تصنيف العمل الأدبي إلى
شكل ومضمون ، مرفوضاً رفضاً تاماً ، في حدود هذا المفهوم . إنه تبسيط يقرب
إلى التسطيع لجوهر العملية الفنية .

الباحث الذي ينشد السهولة في تكوين منهجه النقدي ، يرتبط تلقائياً بتقسيم
الفن إلى شكل ومضمون . لأن التصور الحديث للعمل الفني يضطر الناقد إلى
تكوين منهجي أكثر صعوبة ، فهو يطالب بأن يدرك أعماق العمل الفني من

خلال التبع التحليلي الدقيق لمعظم عناصره الظاهرة والباطنة ، الداخلة في حدود العمل الأدبي ، والخارجة عن هذه الحدود ، في شخصية الفنان ومجتمعه ومرحلته الحضارية . . إلخ . . والمنهج النقدي في الشعر الحديث يستلزم من الباحث اقتراباً نفسياً من القضايا الشعرية المطروحة للبحث ، لأن طبيعة «الرؤيا» في معالجتها تستوجب هذا الاقتراب والحساسية .

أسعد رزوق ناقد حديث بحق ، فهو لا يتعسف مع العمل الشعري ويقسمه إلى شكل ومضمون . ولكن رؤيته المنهجية قاصرة ، فهو يتناول الجانب الفكري بمعزل عن بقية الجوانب ، بمعزل عن تصورهما . . ومن ثم تتسبب عملية العزل هذه في أن يترأى لنا البحث وكأنه دراسة «لمضمون» الأسطورة في شعرنا المعاصر . وقد تطرف في هذا الصدد للدرجة التي كان معها يحاول أن يرسم هيكلًا فكرياً متكاملًا للشاعر من واقع معرفته الشخصية لا من واقع إنتاج الشاعر . إنه يضع كلتا يديه في دراية وعمق على أزمة التناقض بين الذات الغربية والذات الشرقية داخل البناء الواحد للذات الجديدة ، كما نرى في «نهر الرماد» للشاعر خليل حاوي . ولكنه لم يحاول قط ، أن يكشف عن سلوك الشاعر في استخدام الشكل الأسطوري ، لإبراز هذا التناقض . يقول الشاعر مثلاً :

«إن يكن ، رياه ، لا يحبي عروق المبتينا

غير نار تلد العنقاء ،

نار تتغذى من رماد الموت فينا

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا :

أما تنفض عنها التاريخ ،

واللعنة ، والغيب الحزينا ،

تنفض الأمس المهينا ،

ثم تحيا حرة خضراء في الفجر الجديد» .

عندما يقول خليل حاوي هذه الكلمات ، يسارع أسعد رزوق فيضيفها إلى ما جاء في بقية مقاطع القصيدة حول سخط الشاعر وتمرده وأمله «فالذات

البروميثية تتحد مع طبيعة الذات التموزية ومغزاها الأسطوري ، وبذلك يتمكن الشاعر من التعبير عن البعث وعودة الحصب والحياة وانتصارهما على الموت ، (ص ٣٩) وهكذا يتسبب شغفه بالتقاط الومضات الفكرية في الاهتمام البالغ ببناء هيكل فكري للشاعر موضع البحث . وبذلك تفلت الأسطورة من بين يديه كقضية شعرية . إن الأبيات السابقة لتحليل حاوي نموذج ممتاز لمعنى استخدامه الأسطورة في الشعر . وعندئذ أستطيع أن أقول إنه من الأهداف الرئيسية للاستعانة بالشكل الأسطوري ، البعد التام عن المباشرة والتقرير والعتاف . ولا يتسنى ذلك فيما أرى « بالإشارة » إلى عبرة أسطورة ما أو دلالتها . إن الشاعر حينئذ لا يفعل أكثر مما يفعله العوام في استخدام الأمثلة الشعبية للاستشهاد بها كوسائل إيضاح . الفنان الكبير يستخدم الأسطورة بكاملها في تجسيد رؤياه الخاصة . وهي مرحلة متطورة فنيًا على القصة الشعرية والقصيدة الملحمية . فالتركيز والتكثيف من السمات البارزة على جبين الشعر الحديث في البناء الأسطوري . ومن هنا كان الغموض الساحر الجلاب في النماذج الجيدة من هذا الشعر . أما الاستعانة بما تفيد هذه الأسطورة أو تلك دون التعمص الشامل لكافة عناصر الإيحاء في الأسطورة .. فإنه لا يدخل في باب « الأسطورة والشعر » مطلقاً . هذا لا ينفي أن الدكتور خليل حاوي كان يبدى فهما آخر للأسطورة في « البحار والدرويش » حيث يعقد مناظرة شعرية بين الشرق والغرب ، وأزمته الشخصية بينهما . الأسطورة هنا ليست إلا المحاولة التقليدية في تشبيه الغرب بالمغامر الطليق من أسر القيود وتمثيل الشرق بالمتصوف الداهل عن وعيه . فلو جمعنا الإشارات الكثيرة في « نهر الرماد » إلى الأساطير المختلفة ، لتبين لنا أن الأسطورة في ذاتها لا تعبر عن احتياج فكري أوفى عميق عند الشاعر إلى هذا العنصر الوافد إلى شعرنا الحديث . وأن الغموض الذي نصادفه عند خليل حاوي مبعثه وجهة النظر الحضارية التي ينثرها في قصائده ، وأن وجهة النظر هذه لم تتكامل بعد ، على غير ما يرى الباحث . ففكرة البعث والتجديد وحدها لا تعني أبداً ، أن الشاعر قد امتلك ناصية فلسفة كاملة في الحضارة أو الوجود ، وربما كانت عنصراً فكرياً وتعبيرياً في عالمه الشعري فقط .

التأكيد على الجانب الفكرى يبدو واضحاً في دراسة الباحث لشعر يوسف الخال . وقد اتخذ من ديوان « البئر المهجورة » نموذجاً لهذه الدراسة . ولا أتردد في القول بأن مقتنع غاية الاقتناع بكل ما جاء فيها من تحليل فكرى عميق . إنسان يوسف الخال ، ذو ماض عريق في الحضارة ، وحاضره كله ضياع ووحدة وفراغ . ومن الإحساس بالضياع الحضارى ، يلتقى الشاعر بالضياع الإنسانى الأكبر في هذا الكون . والشاعر يكتب بأن يعبر في مفازة الضياع الحضارى عن الأصول والركائز التى يجد في البحث عنها . ولا يلبث « أن يطلع علينا بتوكيده أن السريكمين في الجلود ، فالماضى مخزن فيها ، والحاضر موجود فيها بالقوة . وقد تسقط أوراق شجرة الحضارة والإنسان في الخريف لكن إذا كانت الجلود ممتدة في باطن الأرض فلا بد من تفتح جديد وأوراق جديدة وثمره جديدة » (ص ٤٥) .

« لنا التراب بيت رحم وكفن ،
وفي التراب تهبط الجلود صعدا ،
فالأرض مولد ، حصاد » .

ويعلق أسعدرزوق (ص ٦) : « الجلود هي طريق الخلاص وطريق العودة إلى الله وإلى القيم الجديدة ، وهي التبراس الذى ينبغى الاهتمام به خلال عملية إنعاش شجرة الحضارة والإنسان في بلادنا » . . هذا كله صحيح ، ومع ذلك تبقى الخاصية التى تميز بين الشاعر وأى مفكر آخر . والمفارقة أن شعر يوسف الخال بالذات ، كان ينبغى أن يكون محوراً أساسياً في دراسة تبحث في الأسطورة والشعر ، فربما كان الشاعر الوحيد الذى يزاوج بإحكام شديد بين المعنى التقليدى والمبدل الحديث للأسطورة . ولقد تنبه رزوق إلى هذه المزاوجة من الناحية الفكرية فقال إن إبراهيم « جارى العزیز » هو البئر المهجورة التى يفيض ماؤها ويمر بها الناس دونما التفات . وكأن الشاعر يجسد الإحساس المتولد لدى الإنسان المعاصر بأنه مهجور ، متروك ، ومهمل . فـ « إبراهيم » يمثل إنساناً معاصراً وأسطورياً في وقت واحد ، فبالرغم من أنه يعبر عن مناخ العصر الحديث إلا أنه نموذج فريد من نوعه « هذا الإنسان الذى يحاول أن يثبت لكى يبرهن أن الإنسان الحديث الذى يتسبب إليه لم يمت وأنه مازال بطلاً متمرداً » (ص ٤٩) لذلك كان التساؤل الذى تطرحه

أسطورة « البئر المهجورة » هو : لو استشهد إبراهيم في معركة الإنسان المعاصر ومعركة الإنسان في بلادنا ، هل تكون الأمور على غير ما هي عليه ؟ هل يتسنى لنا بناء شعب وحضارة جديدين وإحراز التقدم والرقى الذى ينبغى ونرجو لإعلاء شأن الإنسان واحترام وجوده وحرية « التى هى هو » . ولذلك — أيضاً — كانت الرسالة التى تتضمنها القصيدة وتبعثها إلى الإنسان المعاصر هى أن هناك آباراً مهجورة كلها خصب وحياة وبعث أغضينا عنها النظر فلم نشرب من مائها ولم نرم بها حجراً . وإبراهيم ليس إلا تدليلاً على وجود هذه الآبار فى عالمنا . . تلك الآبار التى نمر بها ولا نلتفت إليها مطلقاً (ص ٥ ، ٥١) . البئر المهجورة عند يوسف الخال فيما أرى هى الله . فالعودة إلى الله هى النسيج الفكرى فى شعره ، والأسطورة هى النسيج الفنى . والنسيجان متعانقان بصورة فذة تزاوجت فيها الأسطورة القديمة والأسطورة الحديثة فى وحدة دينامية عميقة . والمنهج الحديث فى نقد الشعر هو الذى يحلل هذه « الرؤيا » إلى عناصرها الأولية . فعندما يخاطب الشاعر عزرا باوند :

« جراحك للأولين

عزاء ودرب خلاص لنا ،

إذا صلبوك هناك ! اليهود ،

فإنك صعدت حياً هنا »

وعندما يقول فى قصيدة « الشاعر » :

« أشد أجفانى على الشمس

تكل أجفانى

أسمر ،

أدى وكفاى على الأفق

فأصلب .

وفى غد أنهض من رمسى »

نستشعر أن « الخطيئة ملازمة لصورة الإنسان فى قصائد يوسف الخال ، والخللاص من الخطيئة عن طريق التأله والعودة إلى الجذور السماوية هى الجسر الذى يعبر عليه الإنسان من الأرض الخراب إلى البحر الزاخر بالحلب والخصب

والحياة » (ص ٥٣) . ونستشعر أن ثمة علاقة بين الإشارات الأسطورية في القصيدة وتراثنا المحلي ، وأن العودة إلى الله ليست دعوة فكرية بقدر ما هي بناء شعري تتسلسل خلاله صور المسيح والفداء وتموز والبعث وغيرها من الرموز ، يرباط حتى عميق يصل بين وجدان المتلقي والشعر من جهة ، وبين الشعر والمرحلة الحضارية التي يجتازها من جهة أخرى ، وبين هذين العنصرين وشخصية الشاعر من جهة ثالثة . فإذا تصدى الناقد لكشف العلاقة بين هذه العناصر جميعاً ، تمكن من اكتشاف « الرؤيا » الفنية للشاعر ، فليست عودته إلى الله عودة إليوتية ، كما أنها ليست عودة مسيحية بالمعنى الحرفي لهذا التعبير . إنها أكثر تعقيداً مما نظن ، ولن نستطيع العثور عليها بمنطق المعادلات الفكرية ، وإنما بالغوص في أعماق الشكل الأسطوري من بابة الجمالي أولاً .

* * *

شعر أدونيس بطرح مشكلة التطور الفلسفي للشاعر : إلى أي مدى تؤثر الفكرة الاجتماعية عند الفنان في بناء عمله الأدبي ؟ وهل يتوازي التطور الفني للشاعر مع تطوره الفكري ؟ أسعد رزوق بمنهجه النقدي الحريص على التقاط الظاهرة الفكرية فقط يقول إن أدونيس يستخدم الأسطورة القموزية للتدليل على الاضمحلال الحضاري الذي أصاب وطنه . لذلك فهو يصور الأطلال الاجتماعية في هذا الوطن ، ثم يشير بلهجة الأنبياء إلى البطل المنقذ الذي يخلص شعبه من خطاياهم بالفداء العظيم :

« نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطل
مدينة جديدة .

نيراننا الخفية الحدود في شروشنا

تمجد الهنية التي بها :

يحترق العالم كي يصير عالماً مثل اسمه

مثل اسمك — الرماد والتجدد

مثل اسمك — الحياة والمحبة التي تفديه

تحرقتنا ، تربطنا بريشك المرمد

لنهدى » .

عندما نلتقى مراراً بهذا النموذج في شعر أدونيس ، ينبغي أن نميز على الفور بين مرحلتين في حياة الشاعر الفنية والفكرية . فالأسطورة التمثولية قد حملت في شعر أدونيس عبء التعبير عن قضية اجتماعية يقدس تابعوها الفرد تقديساً نيتشويّاً . في مثل هذه الحال على الناقد أن يوضح لنا كيف تزاوجت الأسطورة مع الفكرة الاجتماعية حتى نتبين الدوافع التي حفزت الشاعر إلى تجاوز هذه المرحلة إلى القضايا الكيانية الكبرى . سوف نكتشف أن التعبير الاجتماعي للأسطورة يحيلها إلى شيء قريب من العظة . غير أن الطاقة الشعرية الكبيرة عند أدونيس قد خففت من وطأة هذه « العظة » بأن تعمق الأزمة الحضارية بين مشكلة الانتماء والإيمان النيتشوي بالبطولة الفردية . لذلك نجت الأسطورة التمثولية من الهتاف السياسي المباشر أو التقرير الاجتماعي الصارخ . وهذا لا يعنى مطلقاً معاودة التجربة ، لأن الانطلاقة الأدونيسية بعدئذ قد تحررت تماماً من المفهوم الذي يضيق الخناق على جوهر الشعر حين يفرض عليه مشكلات آنية عاجلة . عبر أدونيس المرحلة الاجتماعية في التفكير ، فتجاوز بذلك المرحلة التقريرية في التعبير . وتخلص تماماً من شوائب التجسيد الواقعي في البناء الشعري . وقد أسهمت الأسطورة في تطوره هذا إسهاماً فعالاً ، مما لم يدرجه الأستاذ رزوق في دراسته القيمة .

فإذا طالعنا ما كتبه الباحث حول بدر شاكر السياب وجبرا إبراهيم جبرا ، أحسنا أكثر فأكثر بأن كتاب « الأسطورة في الشعر المعاصر » محاولة جادة لاحتضان القيم الفكرية في هذا الشعر ، وأن الرؤية المنهجية عند الناقد لم تتكامل بعد في إطار المفهوم الحديث للنقد . ولهذا يجيء تصورنا لحركة الشعر الحديث ناقصاً مبتوراً ، فشعراؤنا الحديثون ليسوا مجموعة من المفكرين فحسب ، وتراثنا الأسطوري ليس تراثاً فكرياً فحسب . . بل أعتقد أن حركة الشعر الحديث في استخدام الأسطورة كانت تعبيراً حضارياً شاملاً عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجالور في النفس العربية المعاصرة . وهي محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب ، ولكنها لم تتوقف قط عند اعتبارهم . بل أدركت أن التكوين التاريخي للإنسان العربي أكثر استعداداً لاجترار تراثه الأسطوري الذي سبقنا الغرب إلى الإفادة منه . وكان معظم شعرائنا على وعي بالفروق الخطيرة بين الحضارة الغربية والمرحلة الحضارية التي نجتازها في الشرق . لذلك

كان الغموض الحال في شعرنا الحديث موقوتا ، ومشكلته مرهونة بنشأة حركة نقدية « حديثة » تحتضنه بذراعيها في تعاطف وفهم .

• • •

ولعل كتاب السيدة خالدة سعيد « البحث عن الجذور »^(١) هو المقدمة المنهجية الحقيقية لقيام حركة نقدية متخصصة في دراسة الشعر الحديث . فالمقدمات التي كتبها بعض نقادنا للمجموعات الشعرية الجديدة لا تصلح مطلقاً كأساس موضوعي للدراسة الشاملة . لا لأن أغلبها كتب بدافع من الهجامة متغلباً عن أدوات البحث العلمي ، وإنما لكونها لم تصدر قط عن وعي بالجرعة الجديدة في شمولها ، بل كانت في معظمها نظرات جزئية ضيقة . والمؤسف حقاً ، أن اللقاء السيء الذي تم بين شعرنا الحديث ومجموعة القيم التقليدية في حياتنا الأدبية قد ضاعف من سوء النظرات الضيقة التي نصب ذووها من أنفسهم أوصياء على الشعر الجديد ، أو محامون عنه في أحسن الأحوال . والوصي والمحمي كلاهما لا يمتلكان النظرة الموضوعية للأشياء .

خالدة سعيد في « البحث عن الجذور » ناقدة حديثة بالمعنى العميق المسئول لهذه الكلمة . . منذ البداية تقول : « لا بد من إنصاف الجمهور فنعترف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثاً واختلاط الجيد بالردىء قد بلبل الأفكار وحمل الشعر الحديث وزراً كبيراً . بالإضافة إلى القفزة التي قام بها الشعر الحديث مبتعداً بها عن التراث الشعري العربي مخلفاً بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة » (ص ١٣) لهذه الأسباب يصبح النقد من وجهة نظرها جسراً بين الشعر الحديث والقارئ . أي أن تكون مهمته « ترجمة غموض الشاعر حيث يقتنص لمحاته الأسطورية ويفسرها ، ويفضيء الصور الغامضة . ويحلل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات واقتنائها ، ويبين اتجاه حركات القصيدة ويسمى أصواتها ويوضح علاقة هذه الأصوات ببعضها ويشير إلى أبعادها » (ص ١٤) ولا يغيب عن وعي الناقدة الصعوبات التي تواجه النقد الحديث وأهمها (ص ١٨) :

(١) صدر عن دار مجلة شعر - بيروت ١٩٦٠ .

أولاً : أن الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية الجديد . بينما كل شاعر يعمل منفرداً به تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانياً : عدم توافر التاج الكافي الذي يفرض شخصيته الحديثة . فضلاً عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة . وكثيراً ما نسمي شاعراً حديثاً من أنتج قصيدتين حديثتين أو ثلاثة ، أى لمجرد اتجاهه نحو الحديث .

ثالثاً : في هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من القديم الدخيل الذي يدعى الحداثة لمجرد تلاعب جزئي بتوزيع الوزن ، وأحياناً بتوزيع الأشرطة . بينما يحتفظ بنظرته القديمة إلى رسالة الشعر وإلى العالم ، وفي موقفه وأسلوب التعبير عن موقفه . . .

رابعاً : نموض مفهوم التراث ، ونموض شخصية التراث ، وطغيان الأفكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطاً في هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بأن تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل إنه بعيد الأغوار في تاريخ هذه البقعة من العالم ، إلى ثالث يراه في تراث العالم أجمع .

بهذا الفهم الناضج لمشكلات النقد والشعر الحديثين ، تحاول خالدة سعيد أن تتلمس أبرز السمات فيما قدمه شعراؤنا حتى الآن . وربما نستطيع أن ندخل على هذا الفهم قليلاً من التعديلات بالحذف أو بالإضافة ، ومع ذلك يبقى لخالدة سعيد فضل الريادة الحقيقية في صياغة منهج حديث في نقد الشعر . « فالتقد عندنا ونقد الشعر خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا أسس . لأن الشعر نفسه في حركة تطويرية لم ترس بعد على أسس واضحة ، ولذلك نلاحظ أن معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة . فليس هناك مبادئ عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة . ثم إن النقد ما يزال مطبوعاً بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر إلى الأثر الأدبي ككل ، بل يجزئه ، فهو إما يتناول المضمون — بحله ويقيحه متناسياً أسلوب التعبير وأثره وهذا عين الخطأ ، لأنه لا قيمة في الشعر لما يقال

وحده ، فقد لا يوحى الأسلوب بالجو المناسب والروح التي يحاول إشاعتها في ثنايا القصيدة — أو أنه يهتم بالشكل فقط وهو خطأ مماثل . إذ ما جدوى العناية بزخرفة ألفاظ دون معناها . أو أنه يجتزئ الشكل والمضمون فينقد الأثر عبارة عبارة ، كأن يقول : هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وتلك غير موفقة . وكأن هذه الأجزاء لا تتعاون وتتماسك في وحدة هي الأثر الفني ، (ص ٢٠) . على ضوء هذا المنهج لم تحاول خالدة سعيد أن تضع نظرية في الشعر الحديث كما يحاول البعض عبثاً . لأنها مدركة أن هذا الشعر في مرحلة تطور لا تتيح للباحث العلمي المدقق أن يصوغ له بناء نظرياً في الإبداع أو النقد على السواء . وهي مدركة كذلك أن الصياغة النظرية لهذا الشعر ونقده ، سوف تتسبب في تجميد انطلاقة هذه الحركة التي لم تستكمل بعد شروط نموها الطبيعي ، ولم يتبها لها إلى الآن المناخ الصحي للنضج .

لهذه الأسباب مجتمعة ، تكتفي خالدة بملاحقة المجموعات الشعرية الجديدة ، تواكب سيرها وتضيء خطوها بما توافرها من أدوات الرؤية المنهجية في نقد الشعر . وهي في « البحث عن الجذور » ترافق نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى الجيوسي ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط . . . لذلك نتحين الفرصة لنعتب على الأستاذة الناقدة تجاهلها للشعراء المصريين ، الذي ربما لا يكون مقصوداً . غير أننا من الناحية المنهجية في تأليف كتاب نقدي حول الشعر العربي الحديث ، نلوم المؤلفة هذا اللوم لأنها لن تعطي صورة متكاملة لهذا الشعر إن هي أغفلت خطوطها المصرية ، كما حدث بالفعل . ولست أراها تنكر أن صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي ومحمد عفيفي مطر ونجيب سرور وغيرهم من شعراء مصر قد أجزلوا العطاء والمشاركة لحركة الشعر الحديث مهما تفاوتت أنصبة كل منهم في هذا العطاء ، ومهما تفاوتت مستوياتهم مع مستويات أقرانهم في لبنان والعراق وسوريا والسودان وفلسطين وبقية أبناء المنطقة العربية .

فلذا انتقلنا إلى تطبيق الناقدة لمنهجها في البحث الشعري ، اضطررنا إلى المقارنة بينه وبين منهج أسعد رزوق حتى نضع أيدينا على معنى المنهج العلمي . في نقد الشعر الحديث . اقتصر مؤلف « الأسطورة في الشعر المعاصر » على معالجة

الجانب الفكرى من شعر أدونيس فقال إن أسطورة تموز تخدم هذا الشعر في تجسيد اليوتوبيا الاجتماعية عند الشاعر ، فهو ساخط على جيله الحاوى من كافة القيم ، وهو ساخط على وطنه الممزق بين أنياب العقائد الأجنبية ، وهو يتوقع من حين لآخر ظهور البطل التاريخى القذ ليقضى هذا المجتمع المنكوب فيشرق عليه فجر جديد . خالدة سعيد تعالج شعر أدونيس من خلال « قصائد أولى » فتحس أن تجربة الخلق هي المعلم الأساسى في هذا الشعر المتوتر النابض بقلق صاحبه « ذلك أن شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً ، بل محاولة لخلق عالم إنسانى جديد » (ص ٢٩) والعالم الجديد ليس مدينة اجتماعية فاضلة ، إنه جوهر الإنسان الأعمق من المظهر الاجتماعى ومحاولة خلق هذا العالم فنياً . إذن ، هو « الرؤيا » الشعرية لهذا الفنان . أى أن الاكتشاف الأعمق لمعنى العالم الجديد في إنتاج الشاعر ، قاد الباحثة تلقائياً لأن ترى وراء هذا المعنى إطاراً تعبيرياً محدداً هو الرؤيا . بل إن الرؤيا أصبحت هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفنى في النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون . بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية ، تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التركيب والتعقيد .

الإنسان في شعر أدونيس مركز العالم (ص ٣٢) لذلك يصبح الموت تعالياً وتجاوزاً وانهاياراً للحدود بين قلب الإنسان والعالم . ومن هنا لا ينفذ اليأس إلى وجدان الشاعر لأنه لا يخاف الموت ، بل يجعل من الحياة مغامرة . هذه الرؤيا تحول بيننا وبين أن نجعل من الصياغة الشعرية لها قيمة مستقلة ، لأن اللفظة هنا يجوها النفسى وشحنها العاطفية ونغمها الموسيقى تتحول إلى « تجربة » حية كاملة في البناء الشعرى المتكامل . ولذلك كانت « الأسطورة » في شعر أدونيس « هيكلًا لمعانيه متوحدًا معها توحد اللغة والفكرة ، فتبدونار فينيق وكأنها تجرى في نار القصيدة » (ص ٨٥) ولذلك أيضاً كان أدونيس واعياً باختيار الأسطورة ، وهو ابن الحضارة اللاحقة ليحل مكانها طور حضارى جديد . فالفيينق هو الطائر الذى يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدد « فهو لكى يكون في فنه أصيلاً مرتكزاً إلى تراث كان لا بد له من أن يقيم جسراً فوق الهوة الكبيرة تصل الغد بالماضى وتتجاوز الحاضر المتداعى » (ص ٨٥) ، ويتأكد الاختيار الواعى العميق مرة أخرى إذا تصورنا فينيق يهدم السدود بين الحياة

والموت ، فيحقق هذا التكامل الأسى بين الحياة والموت ، ويسقط العرض والشكل وتخلد الماهية . وهكذا يتخطى أدونيس - برؤياه الشعرية - العرض المتموج « ليصير الإنسان نهراً طويلاً طويلاً من الضوء ، من التضحيات والبطولات والمجبة ينسحب على وجهه المأساة الكاليج ، ويقف كالطود في وجه الكون » (ص ٨٧) ينبثق من هذا التصور للبطولة الإنسانية أن الشاعر يرى الإنسان متصراً على اللغز الكوني الأكبر ، فهو يضم الموت إلى صدره بغير إحساس بالحياة ، وإنما بغية تغيير العالم بأن يضفي على عبثه معنى . أى أن رد الفعل لإزاء وجودنا غير المبرر هو « الفعل المبرر » فالأسطورة الفينيقية في شعر أدونيس تحقق هدفين : أولهما إنساني حيث يرمز الطائر إلى موقف البشر من الكون ، فهو وإن لم يكن حراً في مجيئه إلى العالم إلا أنه حر في اقتحام الموت . والآخر كوني حيث ترمز النار إلى النفق الذي يمتد بين الحياة والموت ، هي الوسيلة إلى البطولة والفداء ، هي طريق الخلود .

والناقدة لا تنسى أن الشاعر تربى في بيئة دينية ، وتعلم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار المتصوفين ، وكانت دراسته لنيل الليسانس حول التصوف ، يضاف إلى هذا موت والده احتراقاً بحادث مفرج . كذلك فإنه قد عاش تجربة النضال الجماعي في وجه الواقع التعس الذي تفتحت عيناه على ضراوته . والناقدة على وعي بدور الحضارة الغربية التي بناها أهلها في خمسة قرون ، وأردنا نحن امتصاصها في أقل من نصف قرن ، فكان الانشطار والتزق والتناقض الذي لا ينتهي . وبالتالي فإن رؤيا الشاعر تستند في النهاية على عدة ركائز ذاتية وموضوعية لا سبيل إلى إنكارها . بهذه الإحاطة الموسوعية الشاملة تنفذ خالدة سعيد إلى جوهر العمل الشعري متسلحة بفهم ناضج يربط بين الشاعر وحضارته وحضارة العالم من جهة ، وبين الشاعر وتجربته الشخصية وعمله الشعري من جهة أخرى . وهي لا تصل إلى ذروة هذا النجاح إلا مع إنتاج الشعراء الذين تعرفهم في الأغلب معرفة شخصية . ذلك أنها في بعض الأحيان تبحر إلى تقسيم مقالها النقدي إلى تحليل فكري وآخر فني ، ثم تستدرج القارئ إلى التبسيط في جملة نقاط سريعة . . وهذا لا يحدث منها إلا مع إنتاج الشعراء الذين لا تعرفهم معرفة كافية . كذلك لاحظت أنها تهمل المصطلح الأكاديمي إهمالاً تاماً ، واستبعد ذلك أنها لم تتدخل مثلاً في مشكلات الوزن

من ناحية العروض . بل كانت تناقش أمثال هذه القضايا الجمالية من زاوية استخدام الكلمة أو التعبير أو حروف المد إلى غير ذلك مما تتحاشى معه التورط في استخدام المقياس العروضي أو قواعد النحو والصرف . فهي ترد الشخصية الشعرية لنازك الملائكة إلى أنها ملتی ثلاث حضارات حافلة بالتراث الأسطوري ، وإلى تأثرها بشعراء الرومانتيكية الإنجليزية . كذلك فهي « تبتعد عن الأساليب القديمة في الشعر التي تعتمد إلى سرد الإحساس أو الفكرة بكلام منظوم مع الكثير أو القليل من الأوصاف . كما أنها تعتمد في أكثر قصائدها إلى خلق جو تتسرب فيه إلى القارئ إيماءاتها وبهذا تقترب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد في خلق الجو الشعري على الشخصيات الرمزية والظرف ، مع عفوية في التعبير ، جعلها تهمل العبارة المبتكرة التي لها قيمة فنية موحية بحد ذاتها . فهي تختلف عن بعض المحدثين ، المجددين في العالم ، الذين يستعملون اللفظة أحياناً لتوحى جواً معيناً يؤدي إلى بعث الفكرة في نفس القارئ » (ص ٤٦) أما يوسف الخال فإن التجديد عنده « مرتبط ببواعث نفسية نعرفها عندما ندرك تجربة (العودة) في شعره ، عبر رحلة طويلة مليئة بالمرارة والفضول في أشكال الحضارة الآلية ، وتعميد حضارة بلاده التي تمجد الشكل وتوشح الخواء بالزخرف — عبر هذه الرحلة ، حصل التنافر بين الشاعر والأشكال البعيدة عن الأصل الذي تعرفه في المسيح الحامل الأبدي لصليب الآلام ، رمز البساطة والحب الإنساني ، كما تعرف على هذه الأصول في الأسطورة الوثنية ، السورية واليونانية » ، « .. فلم يعتمد يوسف الخال إلى الصور الجميلة البراقة لأنه يعيش برودة العالم واحتمال سقوطه ، ولأن جمال الشكل جزء من هذا العالم القائم في الفراغ المهدد بالسقوط . فليس الجمال غايته في الشعر ، وليس وسيلته التي يرينا العلم من خلالها » . (ص ٦١) .

وهكذا تصدق خالدة سعيد في منهجها النقدي مع نظرتها الخاصة للشعر . فهي لا تستخدم معه المقاييس التقليدية ، لأنها تعلم أي أرض بكر هي بسبيل اكتشافها . لذلك كان « البحث عن الجنور » صالحاً لأن يعد نقطة انطلاق في تكوين منهج حديث لنقد الشعر .

منذ كتب العقاد دراسته الرائدة عن « ابن الرومي » لم يعرف النقد العربي الحديث دراسات مماثلة من حيث الشمول والاستقصاء والمنهج المتكامل . حتى العقاد نفسه لم يوال هذا الجهد في دراسة الشعر المعاصر . ولربما كان الشعر الحديث بالذات بحاجة ماسة إلى تقييمه تقييماً شاملاً في هذه المرحلة التي اضطربت فيها القيم والموازن . ذلك أنه ما يزال حركة ناشئة ، وما يزال المناخ العربي يستقبله بشيء من التهيّب والحذر . يضاف إلى ذلك كله أن الشعر الحديث ملئ بالقضايا الفنية العديدة والمشكلات الفكرية الكثيرة التي تحتاج إلى ملاحقة جادة من نقادنا يستنير بها الشاعر والقارئ على السواء .

ولا ريب أن كثيراً من المقالات والبحوث الفردية حول الشعر الحديث قد أدت أهدافها من حيث التقييم العاجل والإشارة السريعة . ومع ذلك تبقى مهام كبرى في أعناقنا تجاه هذا الشعر ، لا يمكن استيعابها إلا بواسطة « الكتاب » . والذين يرددون أن الشعر الحديث لم يستحق بعد أن تخصص من أجله الدراسات الكبيرة ، يخطئون خطأ فادحاً ، لأنهم يغفلون أن الحركة الفنية الجديدة تستحق عناية البحث وشاق الدراسة في أوائل عهدها بالنمو أكثر مما هي بحاجة إلى ذلك حين يشتد عودها وتقف على قدميها .

لهذا السبب يرحب كل منصف بالجهود الفردية الطيبة التي تتخذ موقف المبادرة في هذا الصدد . ولعل كتاب الدكتور إحسان عباس حول شعر البياتي ، وكتاب محيي الدين صبحي حول شعر نزار من بواكير الحركة النقدية المرافقة لحركة الشعر الحديث . ومن هنا أود أن أؤكد أن الريادة والمبادرة يستحقان كل تقدير وإعجاب ، مهما شاب الجهد من عيوب المحاولات الأولى .

ومن أهم ما صادفني في كتاب الدكتور إحسان عباس^(١) أنه خصص معظم صفحاته لمناقشة الجوانب الفنية الخالصة . وأهمية ذلك عندي أنه وضع يده على أخطر قضايا الشعر الحديث من وجهة نظر المحافظين على الأقل ، كما

(١) « عبد الوهاب البياتي والشعر العربي الحديث » صدر عن دار بيروت للطباعة والنشر - ١٩٥٥

أنه استطاع أن يبرز أسس العلاقة الجمالية بين موضوعات الشعر « اليساري » إن جاز التعبير ، وبين عملية البناء الشعري . كذلك ، انتشل المؤلف نفسه بهذا المنهج من السقوط في وهاد التحليل الفكري والاجتماعي والاقتصادي ، الذي لا يقترب قليلاً أو كثيراً من أصول النقد الأدبي .

في البداية ناقش الدكتور أهمية « الصورة » في شعر البياتي ففرق بين معناها في هذا الشعر ، ومعناها عند التصويريين . وقال إن الصورة عند البياتي غائية تدل على غيرها ، أما عند التصويريين فهي قاصرة على ذاتها من ناحية ، وعلاقتها ببقية الصور من ناحية أخرى ، ثم مكانها من البناء التصويري كله من ناحية ثالثة . هذا لا يمنع التقاء الشاعر العراقي مع المدرسة التصويرية في الشعر الغربي من حيث « بعثرة الصورة وبث الخطوط التي تبدو متباعدة في الصورة » ومن حيث التكرار الذي يماثل طبيعة المشهد ، أو المشابه لواقعية الحديث . وكم كنت أود أن يكون المدخل إلى شعر البياتي شاملاً للملامح الشعرية للعصر ، في العالم والمنطقة العربية على السواء ، حتى نستطيع أن نضع أيدينا على الشاعر موضوع البحث من خلال تطور الحركة الشعرية العامة . فالإقتصار على تعريف البياتي أو التمهيد لدوره بالمقارنة بينه وبين التصويريين لا يتيح لنا الرؤية العميقة لنشأة هذا الشاعر وشعره من الناحية الفنية . فلا شك — مثلاً — أن القضية الأساسية التي يثيرها هذا الشاعر وشعره هي قضية « الأيديولوجية والشعر » . فهي المفتاح الحقيقي للدراسة هذا الاتجاه « اليساري » في شعرنا الحديث . لا من زاوية يساريته ، ولكن من زاوية علاقة الفكرة الاجتماعية بالبناء الشعري . ومن هنا كنت أتصور المدخل تخطيطاً عاماً للاتجاهات الفكرية السائدة على الشعر المعاصر في العالم ، وتأثير هذه الاتجاهات على المثقفين من الشعراء العرب بصورة عامة ، والعراقيين بصورة خاصة ، فالبحث عن همزة الوصل بين أحد هذه التيارات وشعر البياتي بالذات . غير أن المدخل — بهذا التكوين — يصوغ منهجاً مغايراً للمنهج الذي أراده المؤلف . وما دام الدكتور إحسان قد تغير « الصورة » ومشكلاتها مدخلاً إلى شعر البياتي ، فإنه يحق لنا أن نتساءل : لماذا لم يناقش استخدامها — عند الشاعر — من حيث البناء التعبيري ، والبناء الفكري ، وعلاقتها بالصورة في الشعر العربي عموماً ، والشعر

الحديث خصوصاً ؟ إن هذه المجموعة من التساؤلات توضح لنا إجاباتها فيما بعد الأسس المنهجية التي اعتمدها المؤلف في كتابه .

إنه يرى بعدئذ أن البياتي وإليوت « يلتقيان » في ذلك التسجيل « الفوتوغرافي » ويضعان قاعدة جديدة للالتقاء ، ويتعلقان بالتوافه التي يستعل على بقية البشر . والتسجيل الفوتوغرافي لا يلتقط سوى الأجزاء غير المضيئة من الصورة ، خاصة إذا كانت صورة المدينة . كذلك فالإقتباس من مآثرات الآخرين من الأمور التي « يلتقي » عندها البياتي وإليوت « ويختلف » الاثنان بعد ذلك في المحور الشعري ، فهو المحور الديني عند إليوت وهو النقص الاجتماعي عند البياتي . ولحق أن تعبير « اللقاء » بين إليوت وأى شاعر عربي هو ظلم فادح لإليوت ، لأن شعراءنا تأثروا بإليوت ولم يلتقوا به . وفرق بعيد بين اللقاء والتأثر . إن منهج الناقد — مرة أخرى — هو الذي يتسبب في هذا الخطأ . فهو يعتمد على الجزئيات والظواهر المتشابهة دون الكلليات والتفاعلات المتبادلة . وإلا فنحن نتساءل : هل عبد الوهاب البياتي هو النموذج للعلاقة بين الشعر العربي الحديث وإليوت ؟ وما هي ظروف « تأثر » شعراءنا الحديث بإليوت ؟ ومن جهة أخرى : هل ثمة علاقة بين نظرية إليوت في الحضارة وتكنيكه الشعري ؟ فإذا كانت هناك وحدة بين الفن والفكر في شعر إليوت ألا يحق لنا أن نتساءل عن جوهر العلاقة بين هذه الوحدة الإليوتية والبياتي . . الشاعر الواقعي ؟ أما كان ينبغي على الناقد أن يحلل هنا أوجه الإفادة التي فاز بها شعراء الواقعية الاشتراكية في أوروبا من الاتجاهات الفنية الأخرى كالسريالية ؟ . لو أضفنا هذه المجموعة من علامات الاستفهام إلى ما سبقها من تساؤلات ، نكون قد خططنا منهجاً بديلاً للمنهج الذي آثره الدكتور إحسان عباس في دراسته لعبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث .

هذا المنهج متأثر إلى حد كبير بالنقد العربي القديم بالرغم من استشاداته العديدة بالشعراء الغربيين ومدارس الشعر الغربي . . فهو يعمد إلى التقاط الجزئيات الصغيرة بدلاً لتحليلها على ضوء الإنتاج العام للشاعر ، أو حركة الشعر الحديث ، بل لنسبها إلى قيم جمالية ثابتة (بمعنى أنها قيم مطلقة غير مستخلصة من البيئة الحضارية للشاعر وتكوينه الذاتي) . . وهو بذلك يكاد يهمل إهمالاً

تماماً القضايا الكبرى التي يثيرها إنتاج شاعر ما . .

عندما يعالج مثلاً ، مسألة الغموض في شعر البياتي يستشهد بقول إليوت إن حضارتنا غاية في التعقيد والتنوع ، وهذا التنوع وذلك التعقيد في تأثيرهما على مشاعرنا الموهنة لا بد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيجاء وأقل اتباعاً للطريق المباشر حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه . هذا الكلام لإليوت ينطبق على شعراء الحضارة الغربية المعقدة تعقيداً يتناسب مع تطورها التكنيكي المنهمل . . أما نحن العرب فما زلنا نعيش في مرحلة متخلقة عن العلم ، مرحلة أقل تعقيداً بكثير عن أوروبا وأمريكا . ومع ذلك فإن المؤلف يطبق — بشكل عفوي — كلمات إليوت على الشعر العربي ، ويفسر غموض البياتي وأنا أختلف معه في أن مصدر الشكوى في شعر البياتي هو الغموض (على ضوء التحليل النفسي ورسم الشخصيات بخطوط أبعد من سماتها الخارجية وبتتبع الخفقات واللمحات حتى التافهة منها وطبيعة الحلم والحو الغريب . ولا ريب أننا نعثر في شعر البياتي على بعض هذه الصفات ، ولكنها لا تشكل مطلقاً السمات البارزة في هذا الشعر .

الفكر اليساري عند البياتي ينعكس على شعره من كافة الزوايا : من تأثيره أولاً بشعر ناظم حكمت وأراجون ولوركا وبابلونيرودا وإيلوار ، ومن تطبيقه لوجهة نظر الواقعية الاشتراكية في الأدب ثانياً ، ومن تفاعله مع شعراء اليسار الماركسي في المنطقة العربية بأحداثها الوطنية ثالثاً . هذه النظرة إلى البياتي تنفي أن يكون الغموض قضية في شعره . لأن الشعر الواقعي هو شعر الوضوح إذا لم يه في حضيض التقرير المتبدل والمتلف الصارخ . شعر البياتي ثم السياب وعبد الصبور (في المرحلة الواقعية) شعر واضح لم يسقط في مبادئ التقريرية . لذلك كانت القضية المثارة هي كيف نصوغ شعراً ممتازاً ينبض بواقع شعوبنا ؟ ومن هنا يصلح البياتي لأن يكون نموذجاً لدراسة القضية المطروحة . . لا لدراسة الغموض في الشعر الحديث الذي يصلح له شعراء آخرون كخليل حاوي وأدونيس ثم السياب وعبد الصبور في أحدث مراحل تطورها .

إن المقارنات المستمرة التي أقامها الناقد بين البياتي وشعراء الغرب هي جزء

لا ينفصل عن منهجه القائم على التقاط الظواهر المتشابهة والجزئيات الصغيرة . وقد تسبب هذا المنهج في تشتيت جهد الباحث بين مقارنات لا تستهدف تقييم الشاعر المنقود ، بقدر ما تدل على تأثر المؤلف بالمناهج العربية القديمة في نقد الشعر . حيث لا ينطلق الناقد من ملاحظات المقارنة إلى تحليل مقومات العصر الشعري ، وإنما يظل في دائرة الانبهار باكتشاف وجه للتشابه فحسب . لهذا لم يستدل الدكتور عباس من موضوع « العودة » الذي يلح على شعر البياتي إلا أنه قريب الشبه من شخصية « الجواب » التي عرفها شعر أودن . وفي ذلك يقول إن أودن يرى في حياة أمته ومن أشعارها وأساطيرها ماثوراً عريقاً يجيب إليه موضوع التجواب والرحلة . فما الذي يغري البياتي بهذا الموضوع ؟ يجيب بأنه الحنين إلى القرية يصور مدى تعلقه بالعودة ، وأن نظريته الفلسفية القائمة على معنى الانتقالات المؤقت من قبضة الحياة الرهيبة . تدع البياتي يؤمن أن التجواب خير محقق للعودة . الجواب عند البياتي رمز الإنسان الضائع الذي اضمحل وجوده الصحيح في الحضارة الحديثة . وهكذا ينضم البياتي - في عرف الناقد - إلى قافلة الوجوديين . وهي نتيجة أبعد ما تكون عن الصواب تورط فيها الباحث لأن المقارنات التي عقدها بين الشاعر ومدارس الشعر الغربي لم تستهدف شيئاً. ولو أنه تجشم عناء الإحاطة بظروف الشاعر الذي قضى شبابه في المنفى ، لا استطاع أن يضع يده على معنى شخصية « العائد » أو موضوع « العودة » عند البياتي . وهو موضوع سياسي صرف لا علاقة له بمغامرات الإنسان الضائع مع القدر أو الوجود . وبالتالي فإن البياتي ما يزال هو الشاعر الواقعي المنحاز إلى قضية سياسية ، تمكن بقوة تكتيكة الشعري أن يرتفع بها من المستوى الفكري العام إلى المستوى الشعري الخاص .

ولقد تنبه الدكتور إحسان إلى أيديولوجية الشاعر في الفصل المعنون « سيزيف وبروميثيوس » عندما قال : « وجميل من البياتي أن يتجه بإنسانية تتشبث بالقوة نحو الإنسان ، وأن يهتز قلبه لمآسى أبناء الأرض ، سواء أكانت دوافعه في ذلك منسكبة على نفسه أم منبثقة منها ، فقد يكون اندفاعه نحو هذا الوعي لغمز الشهرة أو نزولاً على ضغط تلك الدعوة القوية إلى اجتماعية الأدب » . هذه كلمات تلمس قضية الأيديولوجية عند الشاعر لمساً سريعاً إذا لم نقل مساً هيناً . بينما هي قضية القضايا في المرحلة الراهنة التي اختلت فيها معايير النقد الأدبي ، فأصبحت

المسألة السياسية أو الاجتماعية هي مفتاح بعض التيارات النقدية في بلادنا ، للتعرف على قيمة هذا الشاعر أو ذاك . ولا كانت دراسة الدكتور عباس - في معظمها - دراسة فنية ، فقد تحاشى بالفعل التصادم مع التيار السياسي الذي يمثلها الشاعر . غير أنه تجاهل في نفس اللحظة أن الدراسة الفنية من حقها أن تناقش : كيف صاغ الشاعر وجهة نظره الفكرية شعراً . وهو الأمر الذي تلافاه المنهج التجريبي للناقد منذ البداية . حتى إذا اضطر إلى تفسير استخدام الشاعر لسيزيف وبروميثيوس في شعره قال إن بروميثيوس الذي ضاعت جهوده وأخفقت تضحيته ، لا الذي ثار وحطم القيود ، هو الذي يستأثر باهتمام البلياق . أي أن الشاعر اختار الإيمان بالإخفاق في حياة الإنسان المعاصر . . لماذا ؟ لتأثره - دبعاً - بلمحات من النظرة الوجودية . وهنا يبدو الناقد منطقيًا مع نفسه ، إذ سبق له أن أدرج الشاعر في قائمة الوجوديين . ولكن هذا التفسير يخفق تماماً إذا عدنا بالبلياق إلى اتجاهه السياسي ونظرته إلى أحداث وطنه الجارية حينذاك (عام ١٩٥٥) . فالجواب عنده هو « المنفى » خارج بلاده التي طغت على سمائها سحب سوداء . واستخدامه لبروميثيوس لا يدل على إخفاق الإنسان المعاصر بشكل مجرد ، وإنما هو يشير إلى حالة الإنسان العربي عامة والإنسان العراقي خاصة . هذا هو المنطق « السياسي » عند الشاعر في استخدام الأسطورة ، وهو منطق يرتبط أوثق الارتباط بالمرحلة الحضارية التي كان يعيشها آنذاك . وإلا فكيف تفسر هذه الأبيات :

عبثاً نحاول - أيها الموتى - الفرار

من مخلب الوحش العنيد

الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد

سيزيف يبعث من جديد من جديد

في صورة المنفى الشريد

ولست أعتقد أن هناك شعراً يتسم بالوضوح أكثر من هذا الشعر، إلا إذا تدهور نهائياً إلى هوة التقرير والهتاف . فالوحش هنا ليس هو القدر أو لغز الوجود وسيزيف ليس هو البشرية الضائعة . إن الشاعر يرمي إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى النوى والتشريد والموت ، بينما الوحش العنيد ما يزال يتربع على عرش السلطة

في ذلك الوطن المعبّد . إن الباحث يصدق إلى حد كبير حين يقول بأن شخصية سيزيف أقرب إلى تمثيل واقعنا المرير من بروميثيوس ، لأن الأول يجسد العذاب القهري ، بينما الآخر يمثل التضحية الاختيارية . ولكنه - مع هذا الصديق - لا يحاول استخلاص الموقف الأيديولوجي للشاعر في تطوره ، أو يربط بين هذا الموقف والبناء الشعري . حينذاك كنا نستطيع أن نبحت : لماذا لم يستخدم البياتي أساطير الشرق الأدنى في بنائه الشعري ؟ كما كنا نستطيع أن نتساءل : لماذا لم يعقد الناقد مقارنة بين البياتي وبقية أبناء جيله من حيث المنهج الفني في استخدام الأسطورة ؟ إلا أن الباحث كان يقطع دوماً علينا الطريق في عمرة اهتمامه المفرط بالخرّيات الصغيرة ، فيكتفي بأن يرجع بكلمة « الموتى » التي تكررت في شعر البياتي إلى العديد من أدبائنا وصفحات تراثنا حين خلعت لفظة الموت على الأحياء المقهورين :

والأصدقاء الميتون من المصانع والحقول

كمياه نهر هائج يتدفقون

ويهتفون :

بموت سفاكي الدماء

وسقوط صناع الظلام

ومن العريب حقاً أن يصر الناقد على تأثر الشاعر - من خلال هذه الأبيات - بالفكر الوجودي . وأعتقد مخلصاً أن المؤلف كان يعاني الكثير في محاولة التخلص من تقييم العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث . فالمعروف أن ثمة علاقة قوية بين المد الاشتراكي في المنطقة العربية ونشأة هذا الشعر . حتى إن بعضاً من المحافظين في حياتنا الأدبية يتوسلون بهذه العلاقة إلى اتهام الشعراء الجدد بالقرمزة وما إليها لمجرد أن يتشوه موقف هؤلاء الشعراء أمام السلطات . كان لزاماً إذن على باحث في مقدرة الدكتور إحسان عباس أن يتناول هذه القصيدة بالتحليل التاريخي والفني العميق . فلا شك أن الجراءة على استخدام لغة الحديث في الشعر بهذا النهم الذي لاحظناه على إنتاج الشعراء الجدد ، يتصل بكثير من الأواصر ، بانتماء بعض الشعراء إلى الحركات الشعبية . ولا أود الاستشهاد بموضوعات القصائد ،

لأن اللغة أداة فنية في التعبير ، ويعني هنا التأثير الفني للمد الاشتراكي على الشعر الحديث . في هذه النقطة اكتفى الناقد بأن يعقد مقارنة بين البياتي وإليوت ! !

* * *

إن تحليل العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث ، كاد أن يؤدي بالمؤلف إلى التوسع في فصل « يقظة الضمير » الذي عرض فيه لاهتمام الشاعر المفرط بالقضايا العامة . وينطلق فيه من أن خروج الفنان من أضيق دائرة ذاتية إلى أرحب المشكلات العامة كان سبباً في تقدمه فنياً . وهي فكرة استغربت كثيراً أن يتبناها أحد النقاد المعنيين بالمشكلات الجمالية الخالصة . ذلك أنها إحدى الأفكار السائدة على نقاد التيار الواقعي في بلادنا . وهي فكرة مخطئة تقوم على أساس أن المضمون الإنساني الممتاز هو الذي يخلق الشكل الفني الممتاز . وإذا تجاوزنا التقسيم المتعسف للفن إلى شكل ومضمون ، فإننا يجب أن نتوقف عند ظاهرة « الدوائر » هذه . فالقول بأن هموم الفرد الذاتية تشكل دائرة ضيقة ، وأن القضايا العامة للشعوب تشكل دائرة واسعة ، هو قول بعيد عن أن يكون تقدماً للشعر . أما ما يحق لنا أن نطالب به الشاعر فهو اتساع دائرة رؤيته الخاصة إلى نفسه والعالم . وسواء تكلم بعدئذ عن همومه الشخصية أو قضايا الإنسانية ، فإن اتساع رؤياه إلى هذه أو تلك هو الذي سيقم طاقته الشعرية . واتساع الرؤية هنا لا يقتصر على الوعي الاجتماعي أو السياسي أو الفلسفي أو الجمالي أو النفسي . إنه يشتمل على هذه العناصر جميعها في مركب واحد . فإذا رصدنا ظاهرة ما تقول بأن هذا الشاعر أو ذاك ، قد تخلى عن مشكلاته الذاتية ، وبدأ اهتمامه بالمشكلات العامة ، وأن هذا التطور في الموضوع قد رافقه تطور في الصياغة . . يجب ألا نسارع بالقول إن تغير الموضوع تسبب في تطوير الصياغة . يجب ألا نخدعنا هذه المعادلة السهلة ، لأنها مخطئة من الأساس . فالموضوع ليس هو المضمون ، إنه مجرد « هيكل عظمي » ، والمضمون ليس هو القيمة السياسية أو الفكرة الاجتماعية أو الومضة الفلسفية . لأن هذه جميعها تتفاعل مع التكوين الذاتي للفنان ، مع ظروفه النفسية وثقافته الفنية وبيئته الحضارية ، تشترك هذه العناصر كلها في بناء العمل الفني ككل ، فلا نستطيع أن نشطره إلى نصفين ونقول : هذا هو الشكل وذاك هو المضمون .

كما لا نستطيع أن نقول : هذه قضية شخصية ، وتلك قضية عامة . . لأن أية قضية في حياة الشاعر - العامة أو الخاصة - تتحول في بوتقة الانصهار والتفاعل بين العناصر العديدة المكونة للعمل الفني ، إلى قضية شخصية . وإذا لم تتحول القضية العامة - بالذات - إلى قضية شخصية (إلى قضية شعرية بمعنى أدق) فإن البناء الشعري يتحطم من أساسه ، ويصبح مجموعة من الأتقاض (هتافات وتقارير وأخبار) . . لهذا كله كانت الفكرة القائلة بأن تطور الشاعر الفني هو نتيجة تطور في الموضوع فكرة ميكانيكية ساذجة تقود إلى جملة أخطاء لا نهائية . وأعود إلى أننا إذا رصدنا هذه الظاهرة : التوازي بين امتياز الموضوع وامتياز التعبير (والتقسيم هنا مجازي للغاية) فإننا ينبغي ألا نستخلص أية عمليات حسابية أو معادلات لحساب أية قضية عامة ، بل نسارع إلى القول بأن هذا الفنان قد تطور فحسب . وإن شئنا التفصيل قلنا : لقد تطور فنياً لا قومياً أو سياسياً أو اجتماعياً . . إلح .

والبياتي قد تطور من القالب الكلاسي إلى الشكل الحديث ، ومع ذلك فإن قضاياها العامة هي هي ، بل إن موضوعات قصائده تتشابه تشابهاً كبيراً . ومع ذلك لا نستخلص من كتاب الدكتور إحسان معنى التطور في شعر البياتي : لماذا تناسب الشكل الحديث مع حياتنا الحديثة ؟ وبلغة العلم التجريبي : هل هناك جديد في شعر البياتي لم يستطع القالب الكلاسي أن يصوغه ؟ فإذا أتينا بقصيدتين لهذا الشاعر إحداهما كلاسيية والأخرى حديثة . ويشتركان في موضوع واحد (ولا أقول مضمون واحد) . . فما هي الفروق بينهما ؟ أليست هذه الفروق هي التي تحدد معنى الحداثة في الشعر الحديث ؟ إن هذه النتائج لم يصل إليها منهج المؤلف الذي يعتمد على التجزيء ، فلم يوضح لنا خريطة الشعر العربي الحديث ، وخطوط الشعر العراقي الحديث وموقع البياتي من جيله وعصره . . وهذه كلها قضايا وكلديات تستلزم التقصي العام والشمول . وهذا ما لم يأت به هذا الكتاب القيم .

* * *

لقد حاول محيي الدين صبحي في كتابه عن نزار^(١) أن يأتي شيئاً من هذا

(١) « نزار قباني شاعراً وإنساناً » - صدر من دار الآداب - بيروت - ١٩٦٤

القبيل . ونزار قباني في شعره يثير عديداً من القضايا والمشكلات : اللغة ، المرأة البرجوازية ، تطور البناء الشعري من الكلاسية إلى القالب الحديث ، مشكلة الحداثة في الشعر ، معنى التطور عند الشاعر ، علاقة نزار بالمجتمع العربي من جهة ، والشعر العربي من جهة أخرى . محي الدين صبحي لا يزعم أنه قام بدراسة هذه القضايا والمشكلات . لأن منهجه في التعبير النقدي هو الشرح العام والانطباعات الشخصية . ولا بد لنا من أن نفرق بين الشرح والتحليل من ناحية ، وبين الانطباعات والمنهج التأثري من ناحية أخرى . فالشرح أحد عناصر العملية النقدية التحليلية المفسرة للعمل الأدبي . ولكنه بمعزل عن بقية العناصر لا يصلح منهجاً في النقد . ذلك أنه ينحصر في عموميات بلاغية أو اجتماعية لا يتجاوزها إلى جوهر الفن المركب وهزات الوصل بينه وبين العالم الخارجي ، هذا هو الفرق بين الشرح والتشريح : الأول تعميم وتسطيح ، والآخر تفصيل وتعمق ونفاذ . الانطباعات أيضاً هي الأحاسيس العفوية السريعة فور قراءة العمل الأدبي ، والمنهج التأثري هو رحلة الناقد الذاتية بين أغوار العمل وتلايفه المعقدة .

محي الدين صبحي حاول في مدخل الكتاب أن يمهد لدارسة نزار بتخطيط عام للظروف الحضارية التي عانت سوريا منذ عشرين عاماً ، وأثبتت بدورها هذا الشاعر . وهو منهج ممتاز لو أن المؤلف تابع به - في صبر وأناة - إنتاج شاعره . إنه لم يهجر المنهج تماماً في بقية صفحات الكتاب . فكثيراً ما قارن بين المجتمع المغلق والشاعر المتحرز ، وأوضح مراراً أن المرأة كانت عود الثقاب الذي أشعل في وجدان الشاعر التناقض بينه وبين المجتمع ، التناقض الذي مزقه جراحاً بعد جراح . غير أن المنهج السائد على الكتاب هو الشرح القاصر على علاقة الشاعر بموضوعات قصائده ، وعلاقة هذه الموضوعات بمحور شعره . كذلك كانت الانطباعات والأحاسيس العفوية تصوغ في كثير من الأحيان عملاً إنشائياً موازياً للعمل للفني المنقود . مما جعل الكتاب يبدو وكأنه « تحية » من الدارس إلى شاعره . إلا أن هذا لم يمنع مطلقاً من أن نحصل على كثير من النظرات الموفقة إلى شعر نزار .

والملاحظة الأولى على الكتاب هي التقسيم الذي آثره المؤلف لمراحل تطور الشاعر ، فجعل من علاقته بالمرأة محوراً لهذا التطور . ومن ثم كانت المرحلة

الأولى هي « اكتشاف المرأة » والمرحلة الثانية هي « عبادة الجمال » والمرحلة الثالثة هي « صداقة الجمال » والمرحلة الرابعة هي « الدمية المحطمة » كذلك جعل من كل ديوان في ترتيبه الزمى ممثلاً لإحدى المراحل ، من « طفولة نهد » إلى « سامبا » و« أنت لي » إلى « قصائد من نزار قباني » وهكذا .

هذا التقسيم يعكس المنهج الذي سار عليه المؤلف في تقييم شاعره ، فهو لم يكد يغادر المدخل حيث صور لنا الحال الاجتماعية والأدبية التي كانت عليها سوريا قبل عام ١٩٤٤ حتى أقبل على دواوين الشاعر فاحصاً منتقياً عن الأسباب التي دفعت الشباب لأن يستقبله « كمخلص لهم من عذاب أفكارهم » . . فهو عندما يقول :

نأى . . هنا وكرك في أضلعي
من لي سوى أنت بعمرى الشقى
نأى . . فتغرى الأحمر العصفورى
في ثغرك النارى . . لم يزلق
نأى . . فهذا الناهد الحملى
لم يعصر العطر . . ولم يدلق
كأثما نهلك . . يا فتنى . . .
نافورة من ياسمين نقى
نأى . . لقد أتعبتنى فى الهوى
يالىت أنى فىك لم ألتق

ولست أدري ماذا يمكن أن يكون في هذه الأبيات من دعوة إلى التحرر التي استجاب إليها الشباب كمخلص من عذاب أفكارهم ؟ كذلك فإن التجديد فيها لا يكاد يذكر . فهذه الأنغام والمعاني قد وجدت قبل نزار بكثير . الباحث يقول إن المرأة عند الشاعر في ذلك الوقت كانت حسداً فقط . ولكنه استطاع بعد ذلك أن يتغلب من الانفعال الشهوى حين أصبحت المرأة تبريراً لوجوده « وهو يتبناها كحل وهروب يمكن أن تبنى عليهما في حياته » أى أنه جعل منها سبباً

وجيهاً من أسباب الحياة :

وأنت بفكرى . . انطلاق

ونصب

ولأنك قوة خلقى بالحديد

فنحن نحقق أسمى وجود

ونحن نعيش . . لأنا

نحب

إذن، فقد تمكن الشاعر - كما يقول محي الدين صبحي - من إيجاد مفهوم يوحد بين الحب والجنس ، شعاره « أنا أحب فأنا إذن أعيش » . والحق أن هذا المنهج في تتبع صورة المرأة والجنس عند نزار من ناحية ، وتبع دواوينه في ترتيبها الزمنى من ناحية أخرى ، هو منهج ييسر الخطأ ويخدع الباحث . فكم من قصائد حديثة لنزار تؤكد أن المرأة عنده جسد فحسب ، وكم من قصائد قديمة تؤكد أنها فكرة جمالية أو اجتماعية . . وهكذا يتورط هذا المنهج في التعميم . كذلك فالإقتصار على ديوان أو اثنين في تمثيل مرحلة بعينها يشكل خديعة كبرى . . لأن الديوان الواحد قد يتضمن أكثر من مرحلة ، وربما كانت دواوين الشاعر كلها تمثل مرحلة واحدة . ومن هنا تصل الخديعة بالشاعر إلى الإطلاق في الحكم .

إن معنى تطور الشاعر لا ينبثق - كما قلت عن البياتي - من موضوعات شعره ، وإنما من اتساع رؤيته أو ضيقها . فلا يجوز لنا أن نعتبر انتقال الشاعر من التعبير عن جسد الأنثى إلى التعبير عن تكوينها الجمالى تطوراً (وأضيف أن هذا التصور لشعر نزار غير صحيح . ففى أى ديوان له سوف نكتشف أنه ينظر إلى المرأة من زوايا عديدة) .. لهذا لا تصلح المرأة أو غيرها من الموضوعات أن تكون محوراً للتطور . إنها « خامة » فنية فقط . وأنا لست أعتقد أن نزار قد تطور بالمعنى العميق المسئول للكلمة . . فهو حين يغنى لبور سعيد وينشد للجزائر يهبط كثيراً عن مستواه الفنى . وهو عندما يتناول قضية اجتماعية في قصيدته الشهيرة « خبز وحشيش وقمر » إنما يتناولها بتقريرية واضحة لا ترتفع بها إلى مستوى أفضل من مستواه العادى . لا شك أن كل كائن حي يتطور ، غير أن تطور الفنان يعنى

شيئاً آخر . يعنى ببساطة تغيراً كيفياً ، فى رؤياه للعالم . إن نزار قباني لم يصل إلى مرتبة « الرؤيا » فى الشعر . فنحن لا نستشف من تحويمه حول المرأة أنه يتخذ منها ركيزة فنية لمناقشة قضايا أكبر . أخشى أن يصدق عليه قول محي الدين صبحى من أنه « مراهق يتخذ من الجمال الأنثوى مثلاً أعلى يعبده ويقدسه ويلهو به كطفل عابث » أو أن شعره « فسيفساء بيزنطية صافية الألوان » . . إن نزار قباني الذى غنى للمرأة مئات القصائد لم يتجاوز قط السطح الخارجى لمشكلاتها ، لم يتجاوز « الحلمة والفتان ، والعيون والقميص . . إلخ » كأى شاعر صغير فى مجتمع متخلف . ولربما كانت الأهمية الوحيدة لنزار — والتى لم يناقشها المؤلف مطلقاً — هى تطويع التعبير الشعرى لمستوى جزئيات حياتنا اليومية .

الضياع والتمرد والموت وغيرها من الملامح التى يمكن استخلاصها من شعر نزار لا تجسد سوى أحاسيس سطحية إزاء غياب المرأة ، لاتجاه عبثية الوجود . إلا أن محي الدين صبحى يجهد نفسه إجهاداً شديداً فى التقاط أمثال هذه الكلمات للاستشهاد بها فى تأكيد خصوبة نزار . . بينما هى لا تتجاوز عتبات الحسرة على ضياع امرأة أو التمرد على حب فاشل ، أو تمنى الموت إذا دام الفشل . أى أنه لم يحدث أبداً أن تعمق نزار فى مظاهر أية مشكلة ميتافيزيقية يمكن أن تعطى شعره أبعاداً جديدة هى خلاصة الضياع والموت والتمرد . لهذا كان يجدر بالباحث أن يوجه عنايته إلى أهم القضايا فى شعر نزار — إذا لم تكن القضية الوحيدة — وهى مشكلة اللغة فى الشعر . فقد كان هذا الشاعر رائداً بحق فى استخدام لغة الحديث اليومى فى الشعر . عندما يقول — مثلاً — :

وبعثت بالخدام يدفعنى
فى وحشة الدرب
يا من زرعت العار فى قلبى
ويقول لى :

« مولاي ليس هنا »

مولاه ألف هنا

لكنه جبنا

لا تأكد أننى حبلى

نرصد إمكانيات الحديث الیوی فی الشعر هكذا : فی اختیار اللفظة « كالحدام » .
والتعبير مثل « زرعت العار » و « ألف هنا » ولهجة الحديث « ويقول لی : مولای
لیس هنا » . . حتی إذا تطرف نزار فی استخدام لغة الحديث بدأ يتدهور :

شئون صغيرة

تمر بها دون التفات

تساوی لدى حیاتی

جميع حیاتی

حوادث قد لا تثير اهتمامك

هنا تخلى الشاعر عن اختیار اللفظة والتعبير وجو البناء الموسیقی ، فقد استولت
عليه حرارة الحديث دون أن يلتفت إلى الطبيعة الخاصة بالشعر . . تماماً كما تدهور
شعراء اليسار من محاولة الوصول — بالشعر — إلى رجل الشارع ، حتى أصبح بعض
شعرهم لا يرتفع عن مستوى هذا الرجل . هذه قضية أخرى يثيرها نزار : كيف
ينزلق الشاعر إلى التقرير والهتاف وهو لا يعالج موضوعاً سياسياً أو مشكلة اجتماعية ؟
فی العديد من قصائد نزار نلاحظ صراخاً غريباً على الشعر . . فما هو السبب ،
والحب والمرأة والجنس موضوعات تبعد بالشعر غالباً عن مهاوی التقريرية المبتذلة ؟
أعود إلى رؤية الشاعر التي لم تتطور قط إلى رؤيا . . فهي تتلمس الواقع المرئی
المباشر ، البسيط والعادی والمألوف ، ولا تحاول أن تنفذ من مسام الجزء إلى أعماق
الكل ، من خداع المظهر إلى الجوهر المركب . والقضية بالنسبة لنزار — وفي هذه
الحدود — تختلف عنها بالنسبة لشعراء اليسار حيث لا يقومون بتحويل القضية
العامة إلى قضية شخصية .

بدلاً من أن يناقش المؤلف هذه المشكلات راح يطلق الأحكام جزافاً
فيقول :

« إن تمرده فی هذه الأبيات واضح ، وقصيدته هذه من أكثر قصائده فی
الديوان واقعية وإنسانية ، ولا نكاد نرى فی شعرنا الحديث ما يضاهيها من قصائد
فنية تتضمن تحليلاً واقعياً لوضع المؤسسات وحياتهم » وأتساءل : أين السياب
إذن فی « المومس العمياء » ؟ أو يقول : « بل لعله أول فنان عربي أبرز لقارته

مأساة الإنسان في خيارته لما يشتهي » ، أو يقول : « إن قصيدة رسائل لم تكتب لها مجموعة اعترافات لم يسطر كاتب بالعربية سطوراً في مثل حراً الصدق الفنى المتغلغل بين كلماتها » .

ويقول : « .. أما الحركة فما أظن أن العربية عرفت صوراً حركية بعمق الصورة التي قدمها في (سامبا) وشذتها وتوازنها » إلى بقية هذه المطلقات التي غرق فيها مغفلاً للكثير من المشكلات التي كان يعرض لها بسرعة ويهرب من تحليلها . فما يلاحظ من نرجسية في شعر نزار مرجعه أن المرأة أصبحت ضرورة بالنسبة له ، وما يلاحظ من تشابه بين معنى المرأة عند إلياس أبو شبكة ومعناها عند نزار ينفيه الباحث بقوله إن المرأة عند أي شبكة خطيئة ، أما عند نزار فهي « لذة تجلب السرور والسعادة والمرح » (أين التناقض إذن ؟) وما يلاحظ من تأثير نزار بالشاعر الفرنسي بول جيرالدى الذي يعترف به الباحث قائلاً : « إن الشاعر فقد كثيراً من عفويته نتيجة لتأثره خطي غيره ، حتى إننا نشعر بأن الشاعر احترف نظم الشعر وتكلف » دون أن يحاول تبين أوجه هذا التأثير ، ونتائجه في التطبيق . كما لم يوضح علاقة نزار بشعر المهجر . ولم يدرس : لماذا ترك الشاعر القوالب الكلاسية واتجه إلى الشعر الحديث ؟ واكتفى في هذا الصدد بكلمات عامة « لأن الشكل القديم لا يتلاءم والتجارب الجديدة وما تحتاج إليه من لغة وإيقاعات تلائمها » . إن هذا التفسير لم يعد قادراً على حماية الشعر الجديد . والدراسات الشاملة لإنتاج أحد الشعراء الجدد ينبغي أن تخصص في دراسة هذه النقطة تخصصاً حاداً .

فقد تختلف الدوافع من شاعر إلى آخر ، ومع ذلك تظل رابطة قوية بينهم جميعاً هي التي أدت إلى إيجاد الشكل الحديث وبقائه ونموه (هنا يجب أن نتجاهل تماماً ما يقال من أن شاعرة ما قد خلقت هذا الشكل) .

بقى أن نسجل على كتاب محي الدين صبحي ميله الشديد إلى التعبير الإنشائي الذي لا يحل مطلقاً مكان التعبير النقدي كوصفه لإحدى القصائد بأنها « غناء حلوي يشبه انطلاق الموال في المروج » أو « فالقصيدة كلها فيلم ملون . . . شريط دافئ يغمر القارئ بالنغم والصورة » « والموسيقى الخارجية للأبيات عذبة » . وهكذا مما يدرج الكتاب في عداد الخواطر والانطباعات والشروح السريعة .

وإذا كنت قد حرصت على تسجيل بعض الملاحظات على هذين الكتابين القيمين ، فلأن حركة الشعر الحديث في بلادنا بأمر الحاجة إلى حركة نقدية جادة تتابع قضايا هذا الشعر ، وربما كانت المآخذ التي رأيتها في الكتابين من هفوات المحاولات الأولى في هذا المضمار . غير أن هذا لا ينفي أننا لم نصل بعد في دراستنا للشعر الحديث إلى مستوى دراسة العقاد لا بن الرومي من حيث الشمول والاستقصاء والمنهج المتكامل . وهذه الظاهرة تلقى أكبر العناء على أكتاف نقادنا جميعاً - من أبناء الجيل الحالي والأجيال السابقة على السواء - حتى تتمكن في وقت قريب من أن نخطط بوضوح لحركات التجديد في الشعر العربي .

الفصل السادس

أيديولوجية الشعر الحديث

لم يكن غريباً قط أن أن أقرأ لسارتر دفاعاً مطولاً عن قضية الالتزام في الأدب والفن ، فهي القضية التي حشد لها فكره منذ زمن طويل . وبالرغم من أن هذه القضية بالذات لا تتميز عند سارتر بوضوح كاف ، فإنه استثنى « الشعر » من قيودها قائلاً إنه « قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالتأثر يجلو عواطفه حين يعرضها ، أما الشاعر فإنه — بعد أن يصب عواطفه في شعره — ينقطع عهده بمعرفتها ، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذ اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبيسها »^(١) .

قلت إن قضية الالتزام نفسها عند سارتر لا تتمتع بدرجة عالية من الوضوح ، وأضيف أن انعدام هذا الوضوح هو الذي وضع « الشعر » في مأزق الاستثناء من القاعدة الالتزامية . فالالتزام بمعناه الأيديولوجي هو الارتباط بقضية اجتماعية أو سياسية . وهذا يعني أن الكاتب ينبثق تفكيره وفنه عن نظرية معينة في المجتمع . وسارتر حين ينادى بالالتزام يدع الفرصة لخصومه الرجعيين لكي يصفوه بالاحمرار . . بينما هو لا ينطلق في تفكيره الالتزام من نظرية اجتماعية واضحة . ولذلك يجيء حديثه عن الالتزام قريباً من أحاديث الخياليين القدامى عن الاشتراكية . ولذلك أيضاً يجيء حديثه عن استثناء الشعر من الالتزام قريباً من أُلغاز التسلية . فالشعر يختلف قطعاً عن الرسم والموسيقى ، ولكنه لا يختلف اختلافاً مشابهاً عن

(١) ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال — مكتبة الأنجلو — « ما الأدب ؟ » .

بقية فنون الكتابة . فالكلمة — مهما تعددت صورها التركيبية — هي القاسم المشترك بين جميع فنون الأدب . وبالتالي فلنأخذنا بالالتزام في الأدب، فإن استثناء الشعر يصبح أمراً غريباً حقاً .

على أنه يبدو لي أن علاقة الشعر بأية أيديولوجية تختلف قليلاً عن علاقة النثر بهذه الأيديولوجية . ذلك أن طبيعة الشعر تصوغ شكل هذه العلاقة بطريقة تسمح للشعر أن يظل شعراً مهما كان ارتباطه — أو التزامه — بأيديولوجية ما .

لذلك أقدم في هذا الفصل ثلاث مجموعات شعرية توضح لنا مفهوم كل شاعر من الشعراء الثلاثة عن الأيديولوجية والشعر . ومن المفيد أن أذكر تحولا هاماً حدث لمفهوم جان بول سارتر في الشعر والالتزام في دراسة له تحت عنوان «أورفيوس الأسود» عاد يقرر بأن الشاعر — كالنثر سواء — عليه أن يلتزم بقضايا الإنسان .

غير أنني هنا لا أناقش قضية الالتزام في الأدب عموماً ، ذلك أن وجهة نظري في هذه القضية تختلف عن وجهة نظر سارتر اختلافاً جوهرياً من الأساس . ولكني ذكرت هذا التحول الذي حدث لرأيه في الشعر على وجه الخصوص حتى يستتير بهذا التحول من يتخذون آراء سارتر حجة للدفاع عما يسمونه باستقلال الشعر عن قضايا الإنسان .

* * *

القضية في الشعر تختلف اختلافاً كبيراً عنها في النثر . فلسنا نغنى بقضية الشاعر تلك الدوائر المغلقة في عالم الالتزام حيث تتحول القصيدة إلى عقيدة، والمجموعة الشعرية إلى قانون للإيمان . إننا لا نطالب الشاعر المعاصر بما يمكن تسميته «وجهة النظر» التي تفيد الثبات والاستقرار والتغلب والمحدودية ، فالشعر أغنى الملكات الفنية بالحرية . ولذلك هو بعيد تماماً عن قيود الإلزام والالتزام . ولكن على نحو آخر غير الذي قال به سارتر ، على نحو قريب للغاية من قضايا الشاعر الشخصية .

القضية الشخصية في حياة الشاعر ليست تعبيراً نقدياً جديداً . وإن كان هذا التعبير لا يزال يستوجب من قائله قدراً من الحرص والحذر . . فالمشكلات

الجزئية الصغيرة في حياتنا اليومية ليست هي « القضية » في حياة الشعر . القضية الشعرية بحق هي همزة الوصل اليتيمة بين وجدان الشاعر وعالمه ، هي ذلك الشيء الفذ الذي لا يستطيع أن يعلن عن نفسه إلا في الشعر .

* * *

حسن عباس صبحي ^(١) شاعر بلا قضية : كيف ؟ ولماذا ؟ إنه يتحدث كثيراً عن بور سعيد والجزائر ، وبالتالي عن الحرية والاستعمار . . . أليست هذه قضية سياسية ؟ نعم ! أكثر من ذلك إنه يتحدث مراراً عن ليلى الصيف والرفقة الصامتة والشجرة المهجورة ، وبالتالي عن عواطفنا المغتالة في مجتمعنا المتخلف . أليست هذه قضية اجتماعية ؟ نعم ، نعم . . . ولكن الشاعر لا يحيل هذه القضايا من مستواها العام ، المستوى السياسي والعاطفي والاجتماعي إلى مستواها الخاص ، المستوى الشعري . . . وبذلك تفقد صفاتها الأساسية في كونها قضايا هذا الفنان بالذات ، وتفقد معالمها ، باعتبارها قضايا هذا الشاعر الفرد .

هل معنى ذلك أن الفنان « معزول » عن المجتمع والسياسة والعواطف ؟ هل معناه أن الشاعر في واد، والحياة في واد آخر ؟ بالعكس ، إن معناه — حين نقرأ شعراً بلا قضية — إنه لا يوجد سوى المجتمع والحياة اليومية ووجوهات النظار ولا يوجد الفنان . . . لأن « الرسالة » الكبرى للشعر والفن عموماً ، هي أن يتحول بهذه القضايا العامة ، الخارجية المجردة ، إلى قضايا شخصية جوانية مجسدة . وفي هذه النقطة بالتحديد يكمن السر في أن شاعراً كناظم حكمت استطاع أن يعبر عن مأساة بور سعيد تعبيراً « فريداً » في الوقت الذي لم يرتفع شاعر عربي واحد إلى مستوى هذه المأساة ! ! لم يكن ناظم في هذه القضية وأمثالها واقعياً اشتراكياً يسارياً . . . فحسب ، وإنما كان شاعراً له قضية لم يكتسبها من وضعيته السياسية أو نظريته الاجتماعية فقط بل مارسها أيضاً من خلال وجوده الفني الخاص ، وجوده الذاتي المتفرد .

وتستوى بعد ذلك عندي ، نوعية القضية لدى الشاعر إذا كانت صدى عميقاً للمأساة العنصرية في جنوب أفريقيا ، أو مأساة الموحس العاشقة لإنسان واحد ،

(١) شاعر سوداني له مجموعة شعرية عنوانها « طائر الليل » .

وتقنم جسدها كل ليلة للجميع . . المهم أن تتحول هذه القضية أو تلك من مستواها العام الشديد العمومية إلى المستوى الخاص الشديد الخصوصية . بل تتحول من كونها ليست قضية على الإطلاق — قبل أن تمسها يد الفنان — إلى قضية خطيرة ، في حياة الشاعر . والغريب ، أن تأثيرها في « الآخرين » يصبح أكثر عمقاً وفعالية ، كلما كانت قضية ذاتية عميقة التفرد في العمل الفني .

ولقد بحثت عن قضية حسن عباس صبحي ، فلم أجدها . . بصراحة بحثت عن الشعر فلم أجده . لماذا — إذن — أتصدى بالنقد لهذه المجموعة ؟ لأننا مطالبون في هذه المرحلة الهامة من مراحل تطورها بأن نعلن في شجاعة رسماً بيانياً واضحاً للخريطة الفنية في المجتمع العربي . إن حال الشعر السوداني ليست أسوأ من حاله في القاهرة . والأمر مختلف في لبنان والعراق . فكان لزاماً أن نقدم الحثيات قبل أن نصدر الحكم .

حسن ، شاب وطني مكافح . قدم استقالته إلى مدير الإذاعة البريطانية فور وقوع العدوان الثلاثي على مصر . ثم فقد بصره قبل أن يتجاوز أعتاب لندن . واسترد بصيصاً من نور عينيه بعد ذلك ، وعاد إلى القاهرة ليواصل دراساته العليا وكفاحه الثقافي . كل هذا يدعنا ننحنى للقيم الإنسانية العميقة الدلالة التي يتكون منها هذا المواطن العربي النبيل . وهي نفسها التي تدعنا نقف في وجهه متسائلين : أين هذه التجارب الحية في شعرك ؟ وسيقول لنا : اقرعوا قصائدي « بور سعيد » و « لحن العودة » و « أحلام السراب » و « موتى بلا قبور » . وسنقول له إن عم جابر في قصيدة بور سعيد محاكاة ساذجة للطفل منصور في قصيدة ناظم حكمت . الطفل عند الشاعر التركي هو بؤرة الإشعاع الذي يضيء لنا جوانب القضية في القصيدة . أما الصياد في قصيدة الشاعر السوداني فهو يغازل السمك وينشد الموال في تمجيد أرض الشهداء ، وهو خيال صحنى ناجح يكتب ريبورتاجاً لا علاقة له بباطن المأساة ، بجوهر القضية :

النيل ما زال يسير

ويحضن الأغاني بحبه الوفير

ويبعث الحياة

وعم جابر الصياد
 يغازل السمك
 ويطرح الشبك
 وينشر إبتسامة
 عريضة مثيرة
 بوجهه المجدد
 ويشرب اللخان
 وينشد الموال
 بصوته الوقور
 يمجّد الأبطال
 بأرض بور سعيد

وعلى هذا النسق تمضى بقية الأبيات ، ولست أود أن أحول النظر إلى فقدان الشعر في هذه الكلمات فهي مشكلة أخرى سوف نعرض لها بعد قليل . ولكنى أتساءل بمنتهى الصدق والحرارة : هل يمكن أن نستشف من هذه « القصيدة » قضية ما تخص الشاعر ؟ ولن أتساءل ما إذا كان هناك شيء ما يخصنا نحن أو عم جابر ، أو أبطال بور سعيد . فأغلب الظن أننا سنكتشف أن مفهوم الشعر عند حسن صبحى هو الذى تسبب في بقية الظواهر التى باعدت بينه وبين أن تكون له قضية ما ، كما سئرى في بقية صفحات المجموعة . في « لحن العودة » يزدرد الفكرة المضغوغة حول « الأبطال » فيصور واحدة من أطفال الزعيم الراحل لعموميا في انتظار الأب الغائب . . بماذا تحلم الطفلة جوليانا ؟ إنها على ثقة من أن أباه سيعود ومعه باقة زهر ليرنم معها لحن النصر . وهكذا تتحول جوليانا إلى هتاف حماسى صاحب :

يا للأطفال الأكباد
 كفراخ زغب لا يدرون
 أن المنبوذ الملعون
 قد مزق نسر الكونغو

جوليانا

برعم لومومبا

ما زالت تحلم كل مساء

برجوع أبيها بعد غياب

وتنام . . .

وفي فمها لحن رجاء

« سيعود أبي مع طير الفجر

سيعود إلى بياقة زهر

ويرنم معنا لحن النصر

ويحدثنا عن جومو النسر »

وتردد جوليانا لحن العودة

ويغيب مع الليل المحزون

لن نتوقف كثيراً عند التناقض البين في البناء التعبيري للقصيدة ، فبينما كانت الطفلة الحاملة تستطيع أن تفعل الكثير في مجرانا العاطفي بافتقادها الأب وجهلها بمصيره وحلمها بعودته ، راح الشاعر يقيم حاجزاً ضخماً من اللاتعاطف بيننا وبينها إذ هي كبرت فجأة في عين الشاعر وأصبحت مثلنا ترنم لحن النصر . هذه التقريرية في التصوير والمباشرة في الرمز لن نتوقف عندها كثيراً الآن ، وإنما علينا أن نضع طفلة لومومبا في الصف الذي يتقدمه عم جابر الصياد ، ولنر معاً ماذا يمكن أن يحدث .

ففي نفس الإطار النغمي « والتعبير بالصور تعبيراً بنائياً » كما يقول البعض ، كتب حسن « أحلام السراب » :

وعلى رنات أقداح تدار

يتغنى بأناشيد الدمار

ويناجي ربه مارز العظيم

ويمنى النفس في أضغاث حلم

إنه رب السماء رب الوجود

وعلى أقدامه يمشو القمر
 و«موتى بلا قبور» التى يهديها إلى مؤتمر الكتاب الأفريقى الآسيوى مترحماً
 على الإنسان عندما يعيش كالحرذاً ويخرج الهوان وتدوسه النعال فى متاهة الأوحال:
 إن كان فيما كان قد تكالب الطغاة
 وشوهوا معالم الحمال . . مزقوا الحياة
 فلن يموت بعد الآن عالم الإنسان
 ولن يكون فى رحابه موتى بلا قبور
 إنا أتيناك نعمر الوجود
 وكى نحطم الأصنام والقيود
 وحول مرفأ السلام نزرع الورود
 ولن تعوق ركبنا الأحداث والسدود
 ونجمننا . . .
 يشق دربه إلى السماء فى صعود.

الملاحظة الأساسية على هذا «الصف» من القصائد الهاتفة لبور سعيد
 ولومومبا وضد الطغاة ، أنها تبسط قضية الإنسان الاجتماعية والسياسية تبسيطاً
 مبتدلاً ، لأن تصور الشاعر لها يعتمد على التفاؤل السطحي ، وبالتالي النهايات
 الساذجة . من نتائج هذا التبسيط المباشرة أن الصورة الشعرية انحدرت إلى الكاريكاتير
 السريع ، وأن الرمز الفنى هوى إلى حضيض المجاز والاستعارة وكافة القيم والبلاغية
 القديمة . هذا هو الوجه الأول للملاحظة .

الوجه الآخر أن علاقة الشاعر بهذه القضايا السياسية والاجتماعية لم ترتفع
 قط إلى مستوى العلاقة الفنية . أى أنه لم يتحول بها إلى قضية شعرية . إنه لم
 يكتف بأن يدعنا نرى بورسعيد والجزائر والطغاة من الخارج وبمنظار شديد
 الاهتزاز والتعجل ، بل أصر على ألا نرى شيئاً من هذا كله من خلاله هو ،
 من خلال انعكاس هذه التجارب جميعها على وعيه الفنى الخاص ، من خلال
 قضيته الشعرية . إن أمثال هذه «القصائد» ، نكسة خطيرة ، وردة إلى أدب
 المناسبات الذى هو «مناسبات» فقط وليس من الأدب فى شيء .

تحت عنوان « السياسيون » كتب حسن : « الضجيج الصاخب والزحام الخائق . والتباكو والسجاير . واجتماع المجلس ، وانفضاض القاعة ، واحتشادات التسليح ، وكذا العالم يحيا ، في صراع واضطراب » ثم تساءل : « مجلس الأمن الكريم ، هل يعيش العالم ، في نذير وجحيم . ورزايا ودمار . أم رتقاء ووثام ، وأمان وسلام ؟ » . . . بالطبع هو لم يرصف هذه الكلمات على هذا النحو ، بل وضع كل كلمتين في سطر حتى يومئذ نفسه — فليست أعتقد أن أحداً سيشاركه الوهم — بأن هذا هو الشعر .

• • •

ما المشكلة إذن ؟ هل هي أدوات التعبير ، ومقتضيات الصياغة ، الصنعة ، طريقة الأداء ؟ إن طرح المشكلة في هذا الإطار يفسدها تماماً . لأن أدوات التعبير نابعة أصلاً من مفهوم الشاعر للشعر . ومن جهة أخرى من نوعية القضية التي يعانها . ومن جهة ثالثة من جماع التجارب النابضة بعناصر القضية . . . وهكذا . فالصورة الشعرية عند حسن عباس صبيحي . هي الوصف السردى الخارجى للشيء الجامد أو الكائن الحى أو الحدث . في « طائر الليل » يتخذ من طائر « الحداري » دى اللون الأخضر الذى يعيش فى السودان . ركيزة لتصوير الأمل فى أهazيج الطائر وتصوير اليأس فى صوته الجريح . وفى « الشجرة المهجورة » يصور الحريف والشيخوخة فى أوراقها المتساقطة واليوم الذى ينوح بين أغصانها الذابلة . وفى « تابو » يصور إحدى حانات لندن « فى حانة عريضة مستهتره . راح السكارى يشربون ويصخبون وكأن فى نظراتهم شبح المنون . ألفاظهم مسهورة محمورة وهم ذئاب كاسرة . . إلخ » .

الصورة فى حدود هذا المعنى هى البديل المادى المباشر لأصل أكثر مادية ومباشرة . وهو فهم يتناسب إلى أبعد حد مع فهم الشاعر لمعنى الرمز فى قصيدته « رفقة صامتة » . يروى لنا كيف أن كلاً أليفاً رافقه فى طريقه بينما هو لم يجد إنساناً يصاحبه فى نفس الطريق « يالها من موعظة حسنة تقال فى ريفنا إن الكلب أكثر وفاء من البشر ! » . الرمز عند الشاعر هو صياغة موعظة السلف فى قالب عصري . ويتفق معنى الصورة ومدلول الرمز فى شعره ، مع فهمه للموسيقى الشعرية . كأن

يقول في قصيدة « البعث » :
 عب الفتى من كأس الندم
 وتجرع الآلام في حزن وهم
 وتفجرت دنياه بالنبع المسم
 حجب القتام عليه أشراف النعم
 وطواه ليل اليأس في صمت العدم
 لكن رغم جراحه . . رغم الألم
 هب الفتى من غمرة الشر الملم
 في صدره المحموم سخط يضطرم
 داس السدود وثار . ثار ليقتحم
 فتطايرت أشباح غربان الرمم

وفي مثل هذه الأبيات لا أبحث مطلقاً عن استقامة الوزن وكيفية استخدامه للبحر والتفعيلات ، وإنما الذى يعينى أن الحس النغمى عند الشاعر يتألف من وجدان شديد التأثير بالرنين الكلاسيكى حتى إن اقترابه أو بعده عن القافية يصبح شيئاً غير ذى بال إذا قيس بولعه في صياغة اللحظة الشعرية بصخب وضجيج لا علاقة لهما بجوهر التجربة . وإنما هو يستهدف بهما إحاطة « الموضوع » — ولا أقول التجربة أو اللحظة أو القضية — بهالة موسيقية مقحمة من الخارج ، وليست صادرة من أعماق البناء الداخلى للقصيدة . تلتقى إذن الصورة والرمز والموسيقى عند حسن عباس في التقريرية والمباشرة . واللقاء هنا صفة مجازية لخضوع هذه العناصر لمفهوم واحد في الشعر . فهى من حيث « تلتقى » بهذا المعنى تفرق بعضها عن بعض ، وتنفصل نهائياً داخل القصيدة .

ومن تفكك هذه العناصر تفتت الوحدة الفنية للشعر ، بل إن الأبيات تنسلخ عن كينونتها الشعرية ، وبالتالي عن صاحبها لينعكس ذلك بوضوح في الدلالات الجزئية للقصائد ، مثلما يقول في قصيدة « حنين » :

الضجة الحمقاء في جوف المدينة
 تزور أمانينا كأوراق الخريف

تجتاحنا في غبر ما حنان
كسرب طير ساقه الرحيل
لسفرة طويلة على زوارق الرياح
فخف يضرب الجناح ، يضرب الجناح
لكنه ضل الطريق أثناء السفر
وهام يذرع الفضاء في شرو
عمزق الفؤاد دأى الجراح
تطويه في دروبها غياهب المجهول
مع الليالي الموحشات واختلاجة النهار
تطويه في لوافح الشتات والدوار

وهكذا يتخلف معنى المدينة عند الشاعر وراء تلك الأسوار الضيقة التي ضمت
بعض شعرائنا من الشباب في قصائدهم عن المدينة . والسبب يكمن في أسرار
الصياغة الشعرية بنفس القدر الذي يكمن به في وجهة نظر الشاعر إلى المدينة .
بل أقول إن مفهوم الشاعر للصورة والرمز والموسيقى ، ذلك المفهوم السطحي
والتقريبي والمباشر هو الذي سيحجب المدينة بهذه الدلالات الساذجة المكرورة ، فلم
ترتفع في وعينا إلى أن تكون « حضارة القرن العشرين » مثلاً حتى نستشعر
في وحدة الفنان وضياعه دلالة رجة عميقة . ومن ثم كان يمكن استخدام « سيزيف »
بطريقة أكثر عمقاً ، فبدلاً من أن يقول الشاعر :

سيزيف في أعماقنا يضحج بالآتين
يود لو يضمم العذاب بالحنان
فإلى متى نحبه المكبل السجين
لا يطرق القلوب في جمودها الدفين

بدلاً من أن يكون سيزيف قادياً مخلصاً ، أي أنه شخصية « خارجة » عنا ،
كان يمكن أن يكون سيزيف والإنسان شخصية واحدة... هذا لو أن الشاعر
رأى المدينة « حضارة القرن العشرين » من خلال عدسة شعرية بعيدة تماماً عن
الإقحام الموسيقي للصخب ، والمعادلات المادية للصور ، والاستعارات المعدة للرموز ،

حيث كنا نرى المدينة في داخلنا ، ولا نبحث عنها في أى مكان آخر . ولكنه منهج الشاعر في التعبير حين يفقد اتجاهه الفنى الخاص ، ويصبح بلا قضية . لهذا السبب وحده ، تتحول الأغنية عند حسن عباس صبحى إلى شئ قريب من العويل الرقيق « كم شقينا مع الطوايا الحقودة ، من قلوب دمية وكريهة ، تصنع الموت للنفوس الحزينة » (قصيدة فانتارى) . والقيم الأسرية المستريحة « ما أروع الصباح يا بنيتى . ما أروع الصباح . فى بسمه من وجهك البرئ . تنضد الأفراح . تنسج الآمال . فى عشنا المورد الوضى » (قصيدة أغرودة) ويفرق الحب فى القشرة الخارجية للرومانسية « عينك تطلان أمانى . تبسمان بحب مشرق ، وتبشان شوق الماضى . فأتوه أنا فى نظراتك » (قصيدة عينك) . ويحق للشاعر بعدئذ أن يتساءل : « ما هذه هى الحياة . الأكل والشرب واضطجاعة السرير » (قصيدة أحرف من نور) . ويحق لنا أن نجيب بسؤال جديد قديم : وما هو الشعر ؟ سوف يتوج حسن مفهومه للشعر بآخر ما فى المجموعة ليقول (فى قصيدة نحية) :

يا بللى

يادرة الحقول

تحبى إليك باقة من القبل

طرزها فى لفة على فم الصباح

ندية رطبة ههههه الجناح

ثرية بدفها وردية الشاح

ونفهم على التو أنه يقصد النثر لا الشعر . وأنه يقصد النثر لا الفن . ولذلك لن نحاول أن نلتقط من جميع القصائد شيئاً ما نضيفه إلى الشعر الحديث قائلين : وهذا هو حسن عباس صبحى . لولا أن قصيدة « الأرنبة » تقول لنا شيئاً آخر . التجربة الشخصية — ذبح الأرنبة — تعانق مدلول الحرية الكامن فى لاوعى الشاعر ، فتجىء القصيدة شعراً أولاً وقبل كل شئ ، ثم شهادة وفاة للحرية فى النهاية :

من مرتع الحياة المستطاب الناعم

من ملعب الرفاق السوسنى الحالم

من نشوة الجنى . . من الربيع الباسم

تناولتها بغتة يد الجلال

فشق صمت دارنا

صرخها الجريح

وانتفضت لتوها مذبذورة الفؤاد

تحاول النجاة من برائن الجلال

ولكنها كانت مهيضة الجناح واهنه

فتابعت صراخها الجريح في جنون

وانكملت مقرورة من رهبة المنون

يضج في نظراتها الحنين للبقاء

لرفقة الصباح حول كومة الحشيش

لنفحة الصباح أو نسائم المساء

وفجأة . . .

تقلصت أوصالها للمسمة السكين

وفي هنية . . .

تدفقت بحيرة الدماء

وفوقها تمددت ووجهها إلى السماء

أرنبة عاشت حياتها كطيف حلم

وكلما يغرد العصفور لابتسامة الصباح

تنتشى الحياة بالضياء والغناء

تسألني بنيتي في لهفة المشتاق

« متى أبى » . . متى تعود الأرنبة . . ؟

فأجيب في دعابة رنية الإيقاع

« غداً بنيتي . غداً تعود الأرنبة » .

ولقد تعمدت أن أنقل القصيدة بكاملها ، لأنها تتضمن كافة عيوب
الشاعر ، ولكنها تؤكد في نفس اللحظة أن صاحبها شاعر حقيقي . . لقاء نجح

أخيراً في أن يحيل القضية العامة إلى قضية شخصية.. وهذا هو الفرق الرئيسى بين القضية في النثر حيث يقتصر الأمر على «وجهة النظر الفكرية» وبين القضية الشعر حيث يتطلب الأمر همزة وصل فريدة بين وجدان الفنان وعالمه. قصيدة «الأرنبة» وحدها، تؤكد أن حسن عباس صبحى شاعر، وبقية صفحات المجموعة تؤكد أنه شاعر بلا قضية.

ويبدو أن بصمات الاتجاه الواقعى على الشعر العربى الحديث فى مصر كانت من القوة بحيث إنها ما تزال تطبع الإنتاج المعاصر بمجسم العزلة عن كافة الاتجاهات الحديثة فى العالم. ما يزال الشعر العربى فى مصر واقعياً بالمعنى البدائى الساذج، أى الذى «يتحدث» عن واقع يراه هو أو أى شخص آخر. لم ينتقل بعد إلى تعريف أعمق للواقع بحيث يشتمل على الأبعاد الخفية عن العيون العادية البسيطة.

والواقع والواقعية والواقعيون، جميعها تثير مشكلة الأيديولوجية فى الشعر. ليس الإلزام أو الالتزام إلا محاولات مخففة للدخول إلى جوهر هذه المشكلة. فالواقع لم يكن قط الفئات الكادحة من المجتمع، والواقعية ليست مطلقاً هى الانشغال المستمر بالدعوة إلى الاشتراكية، والواقعيون من المستحيل أن يكونوا من حملة ما كينات التصوير «أسود وأبيض».

غير أن الاتجاه النقلى الذى دعا نفسه «واقعياً» هو الذى أشاع هذه البلبلة فى المفاهيم الفنية، وأفسد على الشعراء تفهمهم لأغوار الواقع وأبقاهم على السطح بعيداً عن الأعماق.

والحق أنه إذا أثير السؤال: هل للشاعر الحديث أيديولوجية أم لا؟.. أجبتنا على الفور بأن الشعر لم يكن فى يوم من الأيام أيديولوجياً بالمعنى العميق المستول، كما هو الآن. إلا أننا ننكر فى نفس اللحظة أن تكون الأيديولوجية بناء «عقائدياً» مغلقاً كما نرفض أن تكون خضوعاً للواقع لا تتجاوزاً له.

أيديولوجية الشاعر الحديث تنبع أساساً من إحساسه الدائى بالفضايا الكيانية الكبرى. لذلك فهو لا ينحصر فى أطر سياسية، أو اجتماعية أو اقتصادية،

ولأنما هو يكتسب أيديولوجيته في الإطار الحضارى الشامل لمأساة الإنسان . من هذه الزاوية لا تبرز المشكلة السياسية أو الاجتماعية كعنصر وحيد مستقل عن بقية العناصر المكونة لمأساة البشرية ، وإنما تتشابك في جوهر مركب يتجاوز الأوطان الصغيرة حتى ليستعمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث « التاريخية » السريعة الزوال ليتوقف عند تخوم الحدث اللانهائى في أزمة الإنسان والعالم .

وربما كان الشاعر بالذات — من بين جميع زملائه في الفن — يتخذ معنى الأيديولوجية على نحو مغاير تماماً لهذا المعنى في بقية الفنون . فالرواية والمسرحية يحصلان على قدر كبير من الموضوعية ، من خلال الطبيعة الأصلية لبنائهما الفني . أما الشعر فهو لقاء حار مباشر مع الذات ، هو لحظات من العرى الكامل أمام المرأة . لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعرى إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة . الطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعياً يتسع للجزئيات الأيديولوجية . لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات ، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات في صراعها الذى لا ينقطع . ومن هنا تختلف أيديولوجية الشاعر في إطلرها الحضارى العام ، اختلافاً كبيراً عن أيديولوجية المفكر أو الروائى أو الكاتب المسرحى .

مجموعة « في العاصفة »^(١) لكيلا ننتد تعلن أن صاحبها من شعراء الواقع والواقعية حسب المفهوم البدائى الساذج لهذه التعبيرات . فهو عندما يقول في « أغنية إقطاعى » :

أنا رأسمالى
في قمتى الشواء أقبع في الأعلى
جلسى وجد أبى ، ونحلى
مروا على جسر الحياة فطأطأت لهم الملقى
أنا رأسمالى

نتصور على الفور شخصاً « رأسمالياً » جالساً على كرسي الاعتراف ، فهو « يعترف » بعد هذا التقديم أن لياليه كانت مليئة بالخمر والثواني ، وأنه لم

(١) صدرت عن « عالم الكتب » عام ١٩٦٣ .

يعرف النضال قط ، وأن ماثات الحوى كانوا يستلقون تحت عمارته وهو « لا يبالى » .
 وأن رأسه يطن بها الفراغ فلقد ولد « بلا خيال » . أين « الواقع » فى مثل هذ
 « الشعر » ؟ لاشك أن هذا الرأسالى الذى يتحدث عنه الشاعر لم يوجد قط :
 ولا شك أيضاً أن الرؤية الصبورة المتأنية لاختلق هذا النموذج المسطح . فالدعوة
 إلى الاشتراكية — كقضية سياسية — ربما كانت عنصراً من عناصر الأيديولوجية
 الحضارية لشاعر فى مجتمع متخلف ، ولكنها لا تتخذ لنفسها فى الشعر ثوب
 الدعاية بل تجسد موقفاً من الحياة . هذا الموقف لا يحتمل كاريكاتوراً سياسياً
 لأحد الرأساليين « فى حالة انهيار » ، وإنما هو يستقطب آفاق القضية فى مختلف
 أبعادها الإنسانية الرهيبة ، فتنجو القصيدة من كونها نظماً مسطحاً إلى رؤيا
 فنية عميقة تكشف حقيقة الذات الإنسانية فى صراعها مع العالم . أما أن تتحول
 القصيدة إلى نظم لأحد الأخبار ، فإننا نقرأ شيئاً كهذا النموذج :

عنكبوت الفناء مد ظلاله
 فقنى يا قوى السلام حياه
 أنلريه فإن تمادى . . فكوفى
 وهج النار يرتعى آماله

فهذا بيان ثورى قدم له الشاعر بقوله : « هدت أمريكا ذات يوم
 العالم العربى بقنابلها الذرية » لا أفرق بينه وبين أية قصيدة كان يتوسل
 بها الشاعر القديم إلى عتبات السلطان . فالمناسبة الغائية السريعة هى العمود
 الفقرى لمثل هذا الشعر . وسواء تمت المناسبة خلف كواليس الخليفة وجواريه
 الحسان ، أو فى قلب ميدان حرى أثناء معركة مسلحة ، فإن ضرورات المناسبة
 — على المستويين الفنى والفكرى — هى التى تعطى لهذا الشاعر خصائص محددة
 قد تبرز سمات القضية السياسية ولكنها تلعى تماماً المعالم الأساسية للشعر .

إن الدعوة إلى الاشتراكية ومحاربة الاستعمار قضية إنسانية شريفة فى حد
 ذاتها ، ولكنها لا تصنع من الإنسان شاعراً . كما أن إجادة النظم باحتراف الوزن
 والتقنية لا تصنع من الإنسان شاعراً كذلك . والمزاوجة بين القضية السياسية
 وإجادة النظم لا ترشو ربات الشعر . الشعر هو الفن الذى يرتفع بمجزيئات

حياتنا اليومية - من قضايا سياسية ومشكلات اجتماعية - إلى مستوى التجريد والرمز . لذلك كانت « الحرية » هي المستوى الموضوعي الشامل لكافة قضايانا ، الذى يلتقى إلى مالا نهاية مع التكوين الذاتى لشخصية الشاعر . وعندما تصبح الحرية قضية الشعر يرتفع الشاعر على كافة مواضع الزمن وضرورات الأرض المحلية ، وتصبح مشكلات المجتمع والاشتراكية مضمرة بشكل تلقائى فى ذلك المستوى - الشعرى - الخاص . ومن هنا تصبح الواقعية بمدلولها القاصر لغواً بلا معنى ، لأن الواقع سيفتنى بمختلف العلوم الحضارية التى تكشف لنا أدق شعيراته ، بحيث يتعذر على الشاعر أن يتوقف عند حدود السطح الخارجى ، أو التفاصيل والجزيئات التى تحيط بالواقع فى كافة أبعاده ، وإنما يتحتم عليه أن يدخل فى صميم الواقع فيحمل لنا جوهره من خلال الرؤيا البصيرة بالكل دون الجزء . ومن ثم تبقى الواقعية - بهذا المعنى - هى البعد عن الواقع . يعقد لنا كيلانى سन्द مقارنة طريفة فى « ذات ليلة » بين موت سيدة فقيرة وأخرى غنية :

جاءت فى ذات مساء ، ومضت فى ذات مساء
مرضت أياماً ، وارتحلت ، لم تشرب ملعقة دواء
لم تأو إلى صدر صديق ، لم تسمع كلمات عزاء
رحلت لم يدر بها أحد ، من يدرى موت الفقراء
وفى نفس الليلة ماتت سيدة أخرى « تتسب لبعض الأمراء » :
كانت سيدة يخدمها آلاف عبيد ، وإماء
شهداء الوجه ، ضفائرها كأفاع ، كحبال دلاء
وإذا ضحككت فتحت مقبرة ، أو ألقت سلة أقدار
عاشت . ما عاشت ، ما وضعت لبنات فى أى بناء

يتضح من هذه الأبيات وما بعدها أن الشاعر يود لو أبصرنا هذه الفاجعة المتمثلة فى هذه السيدة الفقيرة التى لم يحس بها أحد ، والسيدة الثرية - القبيحة الصورة - وقد تزاحم الناس على السير فى جنازتها بالرغم من أنها لم تسهم فى أى بناء اجتماعى (لو أن السيدة الغنية كانت جميلة ومحسنة أكان يهجوها الشاعر؟) الحق أن هذه المقارنة تؤدي إلى مفارقة . . فإذا كان المقصود هو استدرار العطف

على الفقراء ، فإن عظمات القساوسة والمشايخ أكثر جدوى . وإذا كان المقصود هو تسديد اللكمات إلى الأثرياء ، فإن الشاعر يكون قد عاد بنا مئات السنين إلى الوراء ، إلى زمن المدح والهجاء . إذن ، فهي قضية القديم والحديث في الشعر الجديد . أى أن هناك عشرات الشعراء الشباب ممن يكتبون الشعر وهم ليسوا في مستوى العصر ، بل هم ينحدرون إلى كهوف الماضي السحيق وتقسيمااته الكلاسيكية لأغراض الشعر وموضوعاته .

أن يكون للشعر « أغراض » هو ما يعبر عنه خطأ بالشعر الواقعي أو الملتزم أو الهادف ، وأن يكون للشعر « موضوع » هو ما يعبر عنه باللغة العصرية بالمضمون والمحتوى . وبينما كان المد الاشتراكي سبباً رئيسياً في ازدهار الشكل الحديث في الشعر ، أمست الواقعية عند البعض تعنى الانحدار إلى مستوى مبتذل في فهم الشعر وخلقه وتلقفه .

ولإفهاذا نفسر هذه القالبية عند بعض الشعراء الشباب إذا لم تكن مستمدة من القديم مدعمة بنظرية حديثة للجمود على قوالب ثابتة ؟ يقول كيلانى سند تحت عنوان « أفريقيا » :

فتح التاريخ لنا بابه ينتظر خطانا الوثابة
القلم يميناه معد ، والأخرى تحتضن كتابه
ويجبل الطرف حوالبه ، كالنسر يحدق بغرابة
أفريقيا تهض واقفة ، من رد إلى الميت صوابه

وتمضى « القصيدة » إلى نهايتها بهذه الرتبة في الوزن والروي والتقنية حتى ليحس المرء بأن العباسيين والأندلسيين كانوا أكثر ثورية من بعض شعراء القرن العشرين . القصيدة هنا تعتمد على « الغموض » و « الموضوع » ، ومن ثم تقترب من مفهوم « النشيد » الذى يضج من حوله السامعون في مناسبة سريعة موقوتة .

إن جنابة الاتجاه الواقعي في بعض التطبيقات - على معنى الأيديولوجية - لا حدود لها ، فقد أصبح « شعرنا » المعاصر في مصر مليئاً بالقضايا ولكنه خال مخلوفاً شبه تام من الشعر .

« في العاصفة » مجموعة أهازيج من الأناشيد الحماسية ، تعلن أن صاحبها

يمتلك ناصبة قضية سياسية واجتماعية واضحة . ولكنها تتردد في أن تسمى صاحبها هذا شاعراً . فهو لم يعطنا قط نظرة عميقة إلى قضيته، لم يهيئ لنا الرؤية المضبوطة لإنسانية هذه القضية ، لم يقنعنا أبداً بأخطر عناصر القضية وهو الصلق : لهذا السبب جاءت « قصائد » المجموعة عبارة عن خواطر منظومة موزونة مقفاة ، خواطر ذهنية متفرقة هي في نظمها أقرب إلى طبيعة النثر ، فيها البناء المنطقي ، ومع ذلك تفتقد الوحدة الدينامية التي تصوغ رؤيا الشاعر كلا واحداً .

ولهذا السبب أيضاً انعدمت في هذه المجموعة القيمة الحقيقية لأيدولوجية الشاعر ، لأنها لم ترتفع قط عن مستوى الجزئيات الصغيرة إلى الكليات الكبرى . لم ترتفع عن المستوى السياسي والاجتماعي إلى المستوى الحضاري الأشمل . كانت « واقعية » بغير تعرف حميم إلى الواقع في أبعاده المختلفة وأعماقه البعيدة . جاءت قاصرة عن الإحاطة الشاملة للذات والعالم معاً . لم تعرف « الرؤيا » قط ، لذلك كانت « قضية » بلا شاعر ، وأيدولوجية بلا شعر .

• • •

ثم نقدم مثالا للشاعر حين يرتبط بإحدى قضايا الإنسان ارتباطاً شعرياً حقيقياً . أي أن الارتباط لا يحدث بين الإنسان الذي في الشاعر ، والقضية التي اختارها ، وإنما بين الشاعر الذي في الإنسان والقضية التي استلهمها . لهذا نجىء عملية الارتباط شعرية في الأساس ، لأنها علاقة صميمية بين الذات الشاعرة وأيدولوجية الشعر . والمثال الذي أقدمه ، هو الشاعر اللبناني يوسف الخال في مجموعته الأخيرة « قصائد مختارة »^(١) . وتصدر المجموعة قصيدة هامة ، تنبع أهميتها من كونها المفتاح الذي يهدينا إلى بقية الدلالات في عالم الشاعر . يقول يوسف الخال في قصيدته هذه تحت عنوان « الشاعر » :

كفنّ البقطة بالرؤيا وتاه
شاعر كل المني بعض مناه
تترف البرقة من ليامه
ألمّا يعصر للناس جناه

(١) صدرت من دار مجلة الشعر ١٩٦٣ .

منذ البداية يجب أن نلتقط أدوات الشاعر التعبيرية حتى نضع أيدينا على مكونات عالمه . فهو لا يعتمد على « الصورة » التقليدية المنسوجة من المراثيات المألوفة للعين . بل هو يحيل المعنى أو الدلالة إلى صورة من نوع جديد . فعملية التكفين والحلم والتزييف هي ألفاظ تصويرية في حد ذاتها ، ولكنها لا تكون مع غيرها صورة ما ، أو صورة بالمعنى التقليدي . الصورة هنا هي « الفعل » الناجم عن التقاء المسافة بين اليقظة والرؤيا فيما ندعوه بالحلم ، والتقاء الأمانى الغائبة بالأيام الآتية فيما ندعوه العذاب . . . وهكذا يحيل الشاعر الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع ، بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية ، أو بين الأنا والآخر . فالأيديولوجية في الشعر كما أتصورها عند يوسف الخال هي تجاوز الأنا لنفسها في طريقها إلى الآخر . والطريق إلى الآخر بلا محطات تضج بالحماس المفتعل ، وإنما هي معاناة رهبة للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة ، من الشخصية إلى العالم . ولهذا ترتبط مقدمة قصيدة « الشاعر » بنهايتها ارتباطا ديناميا :

هو ذا الشاعر رمز الحق في

عالم ضل عن الحق وتاه

يصلب النفس ليفدى أنفسا

مرغت في شهوة الحس الجباه

فالقضية عند الشاعر شديدة الوضوح وهي أن المعانى العليا تمرغت في وحل هذا الزمان الشهوى ، والمطلوب من الشاعر أن يكون هو المسيح الجديد الذى يفدى بنقائه الأمثل انحطاط القرن العشرين . إنك قد تتفق مع يوسف الخال — المفكر — أو تختلف معه في هذه النظرية ، ولكنك حتما ستعيش مع يوسف الخال — الشاعر — عذابات هذا الجيل ، وتستشوق في عير أيامه المضنية لوعة المعاناة العميقة لأعظم ما يمكن أن يتجاوب معه قارئ الشعر من أيديولوجية شعرية . فهو في قصيدته الرائدة « البئر المهجورة » يخطو خطوة أخرى في تلمس الجوهر الأصيل لهذه المعانى العليا التى يراها تتمرغ في أحوال عصرنا :

عرفت إبراهيم ، جارى العزيز ،
 من زمان . عرفته بئراً يفيض
 ماؤها ، وسائر الشر
 تمر لا تشرب منها ، لا ولا
 ترى بها ، ترى بها حجر

إن استخدام الرمز في هذه الأبيات هو خطوة جديدة في مجال التعبير الشعري عند يوسف الخال ، وفي مجال القضية الشعرية التي يتحقق بها وجدانه على وجه الخصوص . الرمز هنا ليس جزئية مادية لمعنى ما ، ليس استبدالاً لصورة مادية بصورة مادية أخرى ، وليس تعويضاً عن دلالة روحية بدلالة روحية مماثلة
 الرمز هنا قريب المثال للقارئ الصبور الذي يستجلى عالم الشاعر ورؤياه إذا هو تتبع الخيط الذي يربط قصيدته الواحدة ، ثم مجموع قصائده كلها . فإبراهيم هو البئر التي يراها البشر — عند يوسف الخال — كل يوم ، ومع ذلك لا يعيرونها التفاتاً . هذا الشيء الذي ينقص عالمنا للارتواء ، لا بد أن صلة ما تربط بينه وبين هذا الشيء الذي يصنعه العالم وهو يرتقى في الوحل . لا بد أن هذه البئر الممثلة في شخص إبراهيم هي مجموعة القيم الروحية العليا التي يرفضها البشر ويجعل منها الشاعر صليبة الأبدى ، صليب الأحران . أى أن هذه البئر هي « الحق » الذي ضل عنه العالم ، وهذا هو ذا الشاعر ينبها إليه مرة أخرى . ولكن ما هذه القيم ؟

يجيب يوسف الخال :

وحين صوب العدو مدفع الردى
 وانلغ الخنود تحت وابل
 من الرصاص والردى ،
 صيح بهم : « تقهقروا . تقهقروا .
 في المامجاء وراء مأمّن من
 الرصاص والردى »
 لكن إبراهيم ظل سائراً .
 إلى الأمام سائراً ،

وصدره الصغير يملأ المدى

« تفهقروا . تفهقروا .

في الملجأ وراء مأمن من

الرصاص والردى . . »

لكن إبراهيم ظل سائراً

كأنه لم يسمع الصدى

على التو يجب أن نذكر شيئاً هاماً . . هو أن إبراهيم أو البئر المهجورة هي الشاعر نفسه . فقد اتخذ موقفاً دفاعياً عن البئر . عن إبراهيم ، مد اللحظة التي عرفنا فيها البئر وإبراهيم . وربما يقال إن البئر هي مجموعة القيم الروحية الموعظة في القدم . ربما يقال إن الفكرة المسيحية هي التي يوثق الشاعر بالعودة إليها . . وربما — وهذا هو المهم — نختلف مع الشاعر يوسف الخال في مدى صلاحية هذه الفكرة في دفع العالم عن أحوال القرن العشرين . ولكنني أعتقد أن البتة الشعرى لهذه الفكرة هو الذي يمنح الشاعر يوسف الخال القدرة على جذب تعاطفنا معه . وقوة الجذب هي جماع أدواته في التعبير التي امتدت من الرمز إلى الحكاية الصغيرة إلى هذا الحوار اللذي الذي تفتيق منه على حقيقة خطيرة ، هي أن إبراهيم يتقدم إلى الأمام بالرغم من الرصاص والردى وصيحات التفهق ، ذلك أن إبراهيم يحقق — عبر هذا كله — ما هو أهم من الجسد والدم ، إنه يحقق قيمة القيم في حياة الشاعر . وأعني بها « الحرية » .

وقيل إنه الجنون .

يلعله الجنون .

المكنى عرفت جاري العزيز من زمان ،

من زمن الصغر ،

عرفته براً يفيض ماؤها ،

وسائر البشر

تهر إلا نشرب منها ، لا ولا

تري بها ، تري بها حجر

يصل الشاعر بهذه الخاتمة إلى ذروة « الإيمان » المستشهد في قضية القضايا ،
 من أجل « الحرية » . ولعلنا ندهش حقاً كيف أنه لم يستخدم صورة تقريرية واحدة ،
 ولا تعبيراً خطائياً واحداً ، ولكننا لن ندهش إذا تأكدنا أن القضية التي يدافع
 عنها الشاعر دفاعاً حاراً لم تنفصل قط عن جوهر الشعر، عن بناء القصيدة، فهي
 متمم لما تثيره من أخيلة وأفكار . الأيديولوجية هنا ، هي إحدى أدوات التعبير .
 والحق أن منهج يوسف الخال في التفكير الشعري هو منهج موحد على طول
 محاولاته ومراحل هذه المحاولات فهو في قصيدة « التوبة » يرتلى ثياب المسيح هكذا :

على جبل الصمت ، في موعدي

مع النائبين ، رفعت جيني

(ذراعي مشدودتان إلى صخرة)

متى يا أبي ستعبر كأسى

متى يا أبي سأهبط دربي

إلى إخوتي : أمد إليهم جفوني

وأضحك عبر ظنوني

وأبكي ،

وأحلم ، أسند رأسي -

متى يا أبي ستعبر كأسى

وساد مع الصمت شيء

أتهويم أجنحة في السواد

أم الفجر شق ؟

أرى شبحاً

إلهيا وأسمع وقعاً

كوقع خطاها :

أنا يا حيية أذكر طيباً

على قدمي وشعراً ،

وأذكر كيف تفتح قلبي

فأحييت ميتاً ،
وكيف بحبك أسلمت نفسي
فأصبحت رمزاً ووعداً ،
وكيف لأحبك أحييت جاري
فأعليت شرقة داري
وها أنا حيّ
وها أنا حيّ
(ذراعاي مشدودتان إلى صخرة ،
حنيني شديد إلى إخوتي
يضمد فجر النهار جراحى .
شراعى طليق ويوى عريق كأمسى .

متى يا أبى ،
متى يا أبى ستعبر كأمسى ؟

قلت إن منهج يوسف الحال في التفكير الشعري منهج موحد ، فهل هذا
يعنى أن قصائده كلها هي قصيدة واحدة ؟ أجيب بنعم ولا . نعم هي قصيدة
واحدة من حيث الجوهر الأيديولوجى الذى يعيش في حناياه الشاعرة ، ولا لأن
هذا الجوهر تتنوع زواياه وتعدد تجاربه . وبالتالي فكل قصيدة ليوسف الحال
تضيف شيئاً جديداً إلى هذا الجوهر ، فهو يفتنى بكافة الأبعاد التى تنطوى
عليها التجربة الجديدة . إنه في هذه القصيدة مثلاً ، يستلهم شخصية المسيح
في موقف محدد هو اعتراضه واحتجاجه على « الآب » حين ترك تلاميذه قبل
الصلب وذهب إلى بستان جثيماني فركع قائلاً : يا أبى ، إن شئت فاعبر عنى هذه
الكأس . والشاعر يمزج هذا المشهد بمشهد آخر للمسيح وهو يخاطب مريم المجدلية
التي غسلت قدميه وشعره بالطيب . ثم يمزج هذان المشهدان بثالث هو إحياء
المسيح لأحد الأموات . القصيدة تبدو إذن كما لو كانت تياراً شعورياً دافقاً
بالصور الخائنية التى تشحن صلاة الاحتجاج بالأمل في النجاة . والشاعر لا يريح

تجاوبنا بأن يقذف بالنتيجة في وجوهنا . إن الآب لم يسأل عن ابنه وقدمه إلى الصليب ، وهو يدعنا نحن نفكر في هذه النهاية التراجيدية ، لنربط بينها وبين البداية التي قرر فيها أن العالم قد ضل عن الحق وتاه ، وأنه — أى الشاعر — جاء ليصلب من جديد فدية عن خطاة العصر . علينا أن نربط أيضاً بين هذه النهاية من جانب ، وبين القضية التي تعيش في وجدان الشاعر وترتعش لها وجداناتنا تجاوباً ، قضية الحرية . فالمسيح في تمرد هو نموذج الإنسان الحر . والمسيح على صليبه هو فداء الحرية . والمسيح — عند يوسف الخال — هو الحرية . هكذا يمتزج الرمز بالأسطورة بالحياة ، فينجلى البناء الشعري عن أيديولوجية رفيعة للشاعر.. تتجاوز برفعها حدود القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية إلى آفاق أخرى لا تعد .

إن يوسف الخال حرص أبلغ الحرص على ألا تتحول تجربته الشعرية إلى المستوى السياسى أو الاجتماعى لمعنى « الأيديولوجية » السائد على إنتاج الكثيرين من شعراء جيلنا . المعنى الذى تنفصل به الأيديولوجية عن الشاعر لتصبح قيمة خارجية لا علاقة لها بالبناء الشعري فيتضح التمزق والعري الكامل من أية قيمة روحية أو شعرية على السواء . يبدو حرص يوسف الخال واضحاً في قصيدته « المجد للثلاثة » :

المجد للرجيف يستدير
قمرأ ، يقدم النعاس
للجفون ، للجياح كذبة
عريضة
سلوى من السماء

إذا كان الخبز هو الهدف النهائى فهو مجرد كذبة . أو هو كذبة لأولئك الذين يطمعون فيما هو أبعد من الرجيف .

هذا ما يقوله يوسف الخال وهو يصوغ قصيدته صياغة مباشرة من حيث المظهر الخارجى . ولكن صورة الرجيف الذى يستدير كالقمر فيخدر الجياح كما خنر المن والسلوى بطون بنى إسرائيل ، فإنها تضع أيدينا على أحد أسرار العملية الشعرية

وقبل أن أنتقل إلى هذا الجزء من الحديث عن « الأيديولوجية والشعر » ، أريد أن أسجل وأوضح :

● إننى أرى فرقاً هائلاً بين ما ندعوه بالشعر الذاتى الذى يصوغ تجربة شخصية بالشاعر ، وبين الشعر الذى يجعل من القضية العامة قضية الشخصية . الشعر من النوع الأول نصفه بالذاتية بمعنى أن التجربة التى يعالجها لا تخرج عن دائرة المأموم الشخصية للشاعر . والشعر من النوع الثانى يعالج قضايا عامة خاصة بوضع الإنسان فى المجتمع أو الكون بأسره ، ولكن الشاعر يصوغ هذه القضية العامة أو تلك من خلال تجربة شخصية . وحينئذ يصطنع لنفسه ما دعوته بهمة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر والعالم المحيط به . أو كما قلت مرة أخرى من أنه يحول القضية من مستواها السياسى أو الاجتماعى المباشر إلى المستوى الشعرى المنفرد . أى أنه الفكرة السياسية أو الاجتماعية لا تصبح مجرد هيكل عقائدى أو نظرى أو إخبارى ، وإنما تمتزج بوعى الشاعر ولا وعيه وثقافته والمناخ الاجتماعى الذى يعيش فيه وخبراته الجمالية فى استخدام أدوات التعبير . ثم تتحول بعد هذا الامتزاج الحار إلى تجربة شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية أو سياسية أو نفسية ، فحسب .

● وأنا لا أفاضل بين الشعر الذاتى بمعناه الأول ، والشعر بمعناه الثانى ، وإنما أقول إن خطورة النوع الثانى تكمن فى تلك العملية المعقدة التى تمتزج فيها القضية العامة بالتجربة الشخصية . إذ لو أن الشاعر اقتصر على القضية العامة - لوجب اضطرارى فى إحدى المناسبات - لتجرد عمله الشعرى من سمات الأصالة والصدق ، ولأهدانا مجموعة من الأبيات المنظومة الباردة . وهذا - فيما أعتقد - ما ندعوه جميعاً بالرؤية السطحية ، أو الرؤية من الخارج .

● على ذلك لا مجال للقول بأن حق النقد مقصور على التفرقة بين ما هو شعر وما هو غير ذلك ، فتلك مهمة يسيرة إذا وجد الشعر بالفعل . فالأهم أن نتجاوز تلك الخطوة إلى ما هو أبعد منها ، فتتساءل : عم يعبر هذا الشعر ، وهل ثمة علاقة بينه وبين مرحلتنا الحضارية الراهنة ؟ والمرحلة الحضارية أو الإطار الحضارى من التعبيرات الأكثر شمولاً عن التجربة الفنية ، إذ الاقتصار على المرحلة الاجتماعية أو المرحلة السياسية هو انتقاص لكثير من عناصر الحياة الأخرى المشاركة فى بناء

الإنسان ، وهو تبسيط لمشكلات عالمنا يبلغ حد الابتذال ، وهو تعميم لقضايا لا تقبل التعميم .

● وأود أن أعترف بأن اهتزاز الكثير من القيم الفنية في حياتنا الأدبية يجعل من أمر « المصطلح النقدي » موضوعاً جديراً بالاهتمام . فنحن نتخلى عن الكثير من المصطلحات الشائعة والتقليدية أمام تغير الأرض التي بنيت فوقها تلك المصطلحات . وليس لدينا من التراث النقدي العربي ما يحميننا من الزلل في التعبير ونحن في مفرق الطرق أو في مراحل الانتقال . كما أننا لم نبلغ درجة ما من التماثل مع الأدب الأوربي الحديث بحيث يستطيع المصطلح النقدي الأوربي أن يكون حلاً للمشكلة . إننا ولا ريب نعاني تمزقاً مريراً في موقفنا المبلبل هذا . إلا أنني شديد الإيمان في أن تجربة الصواب والخطأ هي التجربة الوحيدة الأصيلة التي يخوضها الفنان والناقد معاً بحيث يصلان في تعاون وثيق إلى شاطئ واضح .

* * *

وإذا كنت في الجزء السابق قد أثرت اختيار الشاعر يوسف الخال كنموذج للفنان المرتبط بقضية ما ، فإن هذا الاختيار لا يعنى مطلقاً أنني أوافق الشاعر على أيديولوجيته التي عبر عنها في شعره . ذلك أنني لا أرى في الفكرة المسيحية - قديماً وحديثاً - أي مضمون تقدمي يمكن له أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضيء . ولكني أردت القول : هذا شاعر مسيحي استطاع أن يجعل من أيديولوجيته شعراً . وهذا بعينه ما يقوله ماوتسي تونج في كتابه المترجم للعربية « مشاكل الأدب والفن » فهو يدعونا بصراحة وجراحة إلى التعرف على أسلحة الأدب البرجوازي التي ينفذ بها إلى قلوب الناس حتى نتمكن من استعارة هذه « التحف » على حد تعبيره - قاصداً الأشكال والقوالب الفنية - واستخدامها في صياغة المضامين التقدمية والثورية . ولست أقول إن يوسف الخال من أصحاب « التحف » التي أشار إليها ماو ، ولكنه يجيد صياغة أيديولوجيته (وهي العودة إلى الفكرة المسيحية) شعراً . وهذا لا ينفي أن هناك شعراء حملوا راية التقدم الاجتماعي والسياسي في بلادنا ، وكان شعرهم شعراً أولاً وقبل كل شيء . غير أنهم وصلوا إلى هذه المرحلة العالية من الامتزاج العميق بين القضية العامة والتجربة الشخصية من خلال المعاناة

الأصيلة لتمثل مجتمعهم بل حضارتهم تمثلاً أميناً . ولم يتم لهم ما وصلوا إليه دفعة واحدة ، وإنما على مراحل متتالية . وسوف أضرب هنا مثلاً بثلاثة من الشعراء المصريين الجدد : محمد عفيفي مطر ، كمال عمار . محمد إبراهيم أبو سنة . فبالرغم من أن هؤلاء الثلاثة من أحدث الأصوات الفنية في شعرنا ، فإنهم جميعاً يشتركون في سمة واضحة هي التطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج ، إلى ذلك الامتزاج العميق الحار بين الداخل والخارج . وأكرر أن هؤلاء الثلاثة ليسوا إلا « مثلاً » أضربه للتدليل على ما أقول . وقد كان اختياري لأحدث الأجيال الذي ينتمون إليه نابعاً من إحساسى القوي بأن التطور لم يعد مقصوراً على أسماء بعينها بل إنه شعار المرحلة كلها . فمئذ سبع سنوات كان محمد عفيفي مطر يكتب تحت عنوان « الديك الأخضر »^(١) :

أرض بلادى يسقيها نهر دفاق

سيال المنيع منذ التاريخ الطفل

يسقى بدماء الشهداء

أرض بلادى

ويفتح فى الأرض عروقاً

نفصاحة حب وبطولة

كى ينمو زهر الحرية

فى أرض المجد السمراء

ولا ريب أننا نحس بالطاقة الشعرية التى يمتلكها محمد عفيفي مطر فى هذه الأبيات ، ولكننا نحس فى نفس الوقت أن هذه الطاقة تبددت فى محاولة صاحبها أن يقدم المعنى المباشر فى اللفظة المباشرة . . ومن ثم تفقد القصيدة قدرتها على الإيجاء والتعدد فى وجدان المتلقى ، بعد أن تلقف ذهنه الفكرة فى برود العقل . ذلك أن التركيب اللفظى فى بناء القصيدة قد خلا من حرارة التجربة ووهجها ولافعال بها على نحو يباعد بين الفكرة الإنسانية النبيلة التى يعالجها الشاعر ،

(١) هذه القصيدة نشرت فى مجلة الشرقى عددها الثالث ١٩٦٤ ، ولكنى عرفت من الشاعر أنه كتبها

وبين، استمداده القلبي للاستجابة الشعورية لها . فالأرض التي يسقيها النهر الدفاق
لا تستلعي من الصور الوجدانية في باطن الفنان سوى أن هذا النهر يتدفق منذ الأزل .
وهذا أقرب ما يكون إلى التداعي اللفظي المتفق مع « المألوف » للعين السطحية .
لهذا يستمر التداعي في مباشرة صريحة مهما استمد الشاعر من جزئيات حياتنا
اليومية صوراً تكسو المعنى التقريرى هكذا :

ورأينا الديك المحضوضر
يكسوه الفجر المستيقظ
بغلائل من ملح أبيض
وشاح الزيتون الأخضر
فأتلقت عين نجمية
والتمعت أصداف الخلب
وترقرق ذهب المنقار
وهنا بجناح الزيتون
من فوق سطوح نعسانة
وتهادى في الأفق نشيده :
فلتحيا الأرض السمراء
عاشت بربيع الحرية
وليحيا الزيتون الأخضر
وليحيا سلم البشرية

كل الصفات التي أسبغها الشاعر على صورة الديك الأخضر لا تنبثق عن
مشاركة الإنسان - الذي في الشاعر - لقضية الحرية والسلام ، وإنما كان الديك
الأخضر بمثابة وسيلة الإيضاح التقريرية أو السلم الذي اعتلاه الشاعر ليخطب
فيها ويهتف . لا يعني هذا مطلقاً أن الفنان لم يكن مؤمناً بقضية البشر على هذه
الأرض ، وإنما يعني أن هذه القضية لم تعثر لنفسها على همزة الوصل الفريدة
بين وجدان الشاعر وعالمه ، لم تعثر على التجربة الشخصية التي تلتقي مع القضية
العامة في امتزاج حار عميق . وهذا نقىض ما نلاحظه على أحدث مراحل تطور

محمد عفيفي مطر ، كما نرى في قصيدته «الجوع والقمر» .

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر تجربة القرية مع الموت . وفي أربعة مقاطع يحاول أن يجسم الدلالة الاجتماعية للموت . فهو في المقطع الأول يحكي أموات القرية من قبورهم ليروا الصبية المتوحشين الذين تخلعت أظفارهم في الأرض بحثاً عن جنور مية . حتى إذا سمعنا هذا الهتاف «لقد جاع الصغار» لم نسمع صراخاً ساذجاً فوق منبر ، وإنما نستمع إلى صوت الرياح التي نادى بهذه الكلمات لتوقظ غفوة الموتى :

«فانشق في ليل القرى صمت القبور
هبت هياكلهم من الأرض البوار
وتحلقوا حول القرى
أسوار عظم في بقايا من كفن
جاسوا خلال الدور ، ساروا في الحقول الخالية
نادوا فرد صدى أبح في الظلام
نادوا ، بكوا ، شقوا الجيوب البالية
لا شيء يأكله الصغار
فاترك عبايتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذرة
بعض الذرة
بعض الذرة»

لجأ الشاعر إلى تجسيم «القضية» في خيالنا ووجداننا ، فأحاطها من المستوى الفكري المجرد «مشكلة الجوع» إلى المستوى الفني المكثف ، وهو التصور الفانتازي بأن الرياح أيقظت الموتى ، وأن هؤلاء استجابوا لندائهم فشقوا ثيابهم وخاطبوا القمر أن يسرق للصغار بعض الذرة .

هذا التصور الخيالي لا يعبث برصيدنا الوجداني من ميراث الصبا ، بل هو يتكى على ميراثنا القديم من خيالات وأوهام ، لينفذ بعدئذ إلى آفاق أكثر رحابة وعمفاً . فالموتى والرياح والقمر والذرة ، كلها من مفردات الحصيلة الوجدانية

التي تربطنا بالقوية والطفولة . ومنها ينطلق الشاعر إلى تعميم هذه اللغة الخاصة على المجتمع الذي يعيش فيه . وحيث لا يضطر مع التعميم أن يجرد القضية الاجتماعية العامة ، بل هو يبادر إلى تجسيدها في تلك التجربة الشخصية القذرة . وحيث يتنى التناقض الظاهري بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو بين الإحساس الخاص بالشاعر ، والإحساس العام لجمهير المتلقين . يتنى هذا التناقض لأن همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه لم تمسها يد الزيف والافتعال ، بل جاءت تعبيراً أصيلاً عن « شئ ما » يربط القصيدة بقارئها . تستمد همزة الوصل هذه أصالتها من كونها ليست شعاراً أو كليشياً ، ولكنها صياغة فريدة للتجربة الشخصية المكثفة للقضية العامة . إنها جوهر ذلك الامتزاج الحار العميق بينهما . لهذا تعانقنا تجربة الفنان بحرارة تعادل قوة ذلك الامتزاج ومقدار تلك الأصالة . فعندما يقول محمد عفيفي مطر في خاتمة قصيدته :

« الموت يمشى في القرى
خطواته في الريح جسر لا يرى
يمشى بطيئاً . يخلع الأكمام . يرى توبه فوق الفضاء
أنفاسه دارت لتطيق كل مصباح مضاء
فجرى إليه الصبية المتوحشون
لاذوا برجليه فغمغم في صفاء
ناحوا له . . فجئا وغمغم وابتسم
وأضاء في عينيه مصباح الألم
صاحوا به : هذا قمر
فشي بهم . . خطواته في الريح جسر لا يرى
ألقى عباءته عليهم وانتمض
لم يشعروا بالموت وهو يطير في جوف السماء
رقصوا بكفيه ونادوا : يا قمر
هينا الذرة
هينا الذرة
هينا الذرة . . »

تستقر التجربة في أعماقنا استقراراً مريحاً وقلقاً في آن واحد . هو استقرار مريح في إطار « الحدودية » التي تجعل من الموت ، الأب الوحيد الحاني على الصغار ، والتي ترغم الأطفال على اللجوء إلى كافة الحلول إلى أن يصلوا في نهاية المطاف إلى الحل الأخير والنهائي في أحضان الموت . وهم لا ينسون أثناء طيران الموت بهم أن يهتفوا بالقمر أن يهبهم النيرة . . وهذا ما أدعوه بنفاذ الشاعر إلى الآفاق الرحبية ، فالجياح من الأطفال قد ماتوا فهم لن يروا النيرة ، ولكنهم يطلبونه في لحظاتهم الأخيرة لبقية الأطفال الذين لم يموتوا بعد . وهذا هو القلق الذي تبثه القصيدة في قارئها ، فالمشكلة لم تنته تماماً لأن الموت ليس حلاً ، والشاعر لا يقدم الحل ، إنه يركن ويتركك لتفكر معاً في هذا الحل . وهذا هو الفرق بين القلم الذي يتنزل كلمات رائعة مثل الاشتراكية والثورة ، والفنان الذي يحترم هذه الكلمات فيدعني معك تفكر فيها بحرية . النوع الأول يفقد طريقه إلى تكويني العاطفي لأنه لا يخاطبني بلغة الوجدان ، ومن ثم لا تستقر « معانيه » في ذاكرتي إلا في لحظات تلاوتني له ، وبالتالي لا يحفزني على الاندفاع في الطريق الذي يريده لي ، فهو يخسر جميع أهدافه « الثورية » كأصحاب النيات الطيبة الذين لا يملكون شيئاً سواها . كذلك فإن هذا النوع لا يخاطب عقلي أيضاً . ذلك أنه - في الإطار الشعري من حيث الشكل - لن يعطيني المبررات الذهنية التي تخيرني بين رفضها أو الاقتناع بها . إنه يكتفي بإشارات سريعة كالبرق : الاشتراكية ، الفقر ، المجتمع ، الثورة . . . ومطلوب من المتلقي أن يكون مجرد « جهاز استقبال » آلي ، يقبل الأمور بلا مناقشة أو جدل . إن الشعراء التابعين لهذا المفهوم بعيدون كل البعد عن روح الاشتراكية وعقل الثورة . لأن الاشتراكية ترفض المسلمات وتعايق التجربة ، ولأن الثورة ليست مجموعة من الأوامر المتعالية على أفهام الناس واحتياجاتهم .

ووفق هذا المنهج في التعبير الشعري ، كان محمد إبراهيم أبو سنة يردد في إحدى مراحل تطوره « مرثية شهداء الجزائر » :

« ما أروع أن تغدى بعض الأجيال البعض

رقدوا مليون صديق تحت الزيتون »

أو يقول في « أغنية لجاجارين » :
 « من حقول الرجس الأبيض تأتي بالرخاء
 سيعيش الحلم في كفيك نبعا من سناء »
 وفي « أغنية لفيدل » :
 « جاء إلى كوبا كاليوم المطر
 أعطى بسمته للحقل المجدب فاخضر
 فك عن الصخرة كوبا
 كأن حبيبا فك حبيبا
 حررها . . كوبا بين البحر زجاجة عطر
 وحبيبان على ضفة نهر
 ذابا في لحن المصر
 في عرب الأطلنطي عاشق
 صارت كوبا بين يديه حدائق
 وأنا جئت أغني لحن الحرية » .

إن الخطر الحقيقي الناجم عن هذا المنهج في التعبير الشعري . هو أن تناقضا جوهريا ينشأ في قلب التجربة بين « التعميم » و « التجريد » . فالشاعر هنا لا يستخدم « التجسيم » إلا في القليل النادر . أو هو يستخدمه في جزئيات ثانوية بالنسبة للمحور الرئيسي في القصيدة . والتجسيم هو الحيلة الفنية الوحيدة التي تلغي لتناقض بين العام والخاص في البناء الشعري . فعندما تتحول القصيدة إلى معادلات ذهنية ترصد فداء الأجيال لبعضها البعض ، أو أن جاجارين سوف يأتي بالرخاء من حقول الرجس ، أو أن كاسترو سيحول كوبا إلى حدائق . . عندئذ يجب أن نتخيل المأزق الأيديولوجي الذي يمكن للشاعر أن ينزلق إليه إذا انطلق تفكيره من التصور المثالي لدور الفرد في التاريخ ، أو التصور الميتافيزيقي لمعنى التطور والثورة . فقد كان التجسيم الفني لما يهدف إليه الفنان من مشاركة في أفراح عصر الفضاء وتورة كوبا وانتصار الجزائر ، كميلا بأن يحول دون التردى في هذا الخطأ . والتجسيم هو الذي يحيل القصيدة إلى ما يشبه الأسطورة التي لا يعنىها في شيء

المنطق الخارجى ، بقدر ما نستطيع أن تتسلل إلى وجداننا وتصوغه وفق ما تشاء قصيدة الشاعر . وهذا ما يمكن أن نلمحه فى أحدث مراحل تطور محمد إبراهيم أبوسنة . فى قصيدة له تحت عنوان « الدمة والسيف » يقول :

« أن نقتاتل فى منتصف الليل
أن لا يجد الموقى فى هذا الدغل
من يبيكهم أو يتلو لهم الصلوات
أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم
أن تتحجر كل البسمات فى وجه ظالم
أن يتاكل فى الظل جميع الضعفاء
أن تنمو عاصفة سوداء
تستقبل ميلاد الأطفال
أن ينحل عناق العشاق
كى تنمو أجنحة الخوف
لا شىء سوى الدمة والسيف
هذا ميراث الأجيال
الدمة والسيف . »

لا شك أننا نستطيع أن نحصى مجموعة من الأخطاء التعبيرية فى هذه القصيدة ، كتكرار حرف « أن » فى مقدمة معظم الأبيات حيث يتسبب فى كسر بعضها من ناحية ، وصياغة المقطع فى إطار شبه منطقي يعتمد على الأسباب والنتائج من ناحية أخرى . كذلك هناك بعض التعبيرات مثل « طقوس الحقد » و « أجنحة الخوف » تخرج بالقصيدة عن جوها الأسطوري الذى يخلق منها كلا واحداً غير مفتت إلى أجزاء يمكن « تعاطها » على حدة . إلا أن هذه الأخطاء تكتسب طبيعة خاصة تختلف كميئاً عن أخطاء المرحلة السابقة . فالخطأ الأكبر فى الماضى هو أن البناء الشعرى ككل يعوزه مادة اللحم القابضة على أجزاء القصيدة كلها ، الأجزاء النغمية أو التصويرية أو الفكرية على حد سواء . وهذا ما أدعوه بالوحدة الدينامية فى العمل الفنى . أما أخطاء المرحلة الجديدة ، فهى

تلك الحفوات الصغيرة التي تفلت من كل شاعر مهما بلغ درجة عالية من النضج في الأداء الشعري . ولكنه تلافى نهائياً ذلك التعت في بيان القصيدة ، وأصبحت الوحدة الداخلية العميقة هي الأساس الذي يبنى عليه تجربته الشخصية وقضيته العامة ، معاً . وهكذا يستقل في قصيدته « السر » عملاً شعرياً متكاملًا . في هذه القصيدة يراوح أبوسنة بين الإطار النغمي والصورة الفكرية - إن جاز التعبير - في تناسق وطبقي أصيل . ذلك أنه يستلهم « شيئاً ما » يربط بينه وبيننا برباط وثيق ، لا يكشف عنه طوال القصيدة ، ولكنه يتمدد في وجداننا بلا وعي ما . . . فالشاعر يستخدم موسيقاه وصوره الفكرية المتعددة في التأكيد على أن ثمة « شيئاً » يصل ما بين أحاسيسه ومشاعرها :

« في صمت احمل كهك

وادخل قرك

لا غيرك

سوف يصلى من أجلك

لا غيرك »

وتتنوع الصور من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن الذي توقف عند منتصف الليل ومناديل العشاق التي تمزقت على سور حديقهم لأن الإبحار محال ، إلى أن يقول في لوعة :

« لا أحد يفك بروميثيوس الموثوق

لا أحد يشير إلى الميناء

الأحباب افترقوا دون وداع

الأحباب اجتمعوا دون عناق

فإذا جاء حديث الأشواق

ابتلت جبهتهم

حتى تنقذهم

كلمات نفاق »

هكذا يصور الشاعر سره وسرنا من زوايا عديدة وفي أوضاع مختلفة ، يشدها النغم الأسيان إلى بعضها البعض ، ويتخللها المحور الفكري الواحد كخيطة أثري لا يرى ، ويحيطها الامتزاز الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة بسياج من التعاطف والاستجابة لدى المتلقى . ذلك أن « السر » هو همزة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر وعالمه ، أو بينه وبيننا . فحن ترتبط به وبسره تلقائيا ، ولهذا يغتنى وجداننا به مع القصيدة في صورة عفوية . . دون أن يذكر كلمة « الحرية » أو « الثورة » مرة واحدة . وهو — بهذا المنهج في التعبير الشعري — يحقق لقصيدته سبل التجاوز والتخطي . فالقصيدة التقريرية المباشرة تناديننا الآن في هذا المكان ، أما قصيدة « السر » وأمثالها ، فتعيش معنا ومع غيرنا ، الآن وكل آن .

فالقصيدة التقريرية المباشرة مثل « يا بلادي » التي كتبها كمال عمار ١٩٥٧ ، *

والتي يقول فيها :

« يا بلادي

يا بلاد المعجزات

والبطولات العتيقة

أي أيام مجيدة

عشت فيها يا بلادي »

أو القصيدة التي تلاحق صاحبها كاللغة « عد يا بيكسون » :

« سبحانهك

سبحان المعطى

يا خالق حلف الأطلنطي

ليجرب فينا أسلحته

أي مروءة

بل أية أخلاق حرة

معذرة

إنا كرماء
 لكننا لسنا بلهاء
 والمؤمن لا يلدغ أوداً
 من جحر أكثر من مرة
 وأنا مؤمن
 عد يا نكسون «

في أمثال هذه « القصائد » لا يبقى منها سوى الشعار السياسي والخبر الصحفي .
 والشعار محدود بالزمان والمكان ومقصود على أصحاب اللغة السياسية . والخبر أيضاً
 محدود بالزمان والمكان ولا يعنى قراء الصحف لأنهم سيقراؤه في صحفهم بتفصيل
 أكبر . في أمثال هذه « القصائد » أيضاً موضوعية الشعار والخبر . الموضوعية التي
 تباعد بين المادة وصاحبها ، فقضية « البطولات العتيدة » ومشكلة « مستر نيكسون »
 من القضايا والمشكلات العامة . ولكن شاعرنا لم يصنع حيالها شيئاً سوى أنه
 « أحاطنا علماً » بأنه يعيش في بلاد البطولة . وأن أخلاق المبعوث الأمريكي
 ليست فوق الشبهات ! وليس هذا هو الشعر ، لأنه يفتقر أولاً إلى تلك العلاقة
 الجوهرية الحميمة بين الكلام المكتوب وقائله . يفتقر إلى همزة الوصل الهريفة
 بين وجدان الفنان وعالمه ، يفتقر إلى التجربة الشخصية .

ذلك الشاعر يختلف عن كمال عمار عام ١٩٦٣ حين يقول في قصيدته
 « عودة أرميا » :

« إن جاءكم فلا تصدقوه
 واغلقوا بوافذ الأذن
 دعوه وحده يطن

لا تندبوا وتحزموا المتاع مثلما فعلت
 مهما يكن !

إن صح أن يوم نوح في الطريق .
 فابنوا له سعيمة النجاة

يا ويلى
نسيت ، ليس عندنا خشب
فعامنا الذى ذهب
البرد فيه أهلك الأشجار «

هنا يتحول الشعار إلى تجربة صادقة أصيلة . معيار الصدق والأصالة فيها ، هو ذلك النسيج التلقائى المحكم من الانفعالات . فذلك المقطع الرئيسى من القصيدة « وهى تتضمن ثلاثة مقاطع » يتكون من ثلاث نغمات أساسية أيضاً : الأولى هى التحذير من قادم ربما يجىء ، والثانية هى الطوفان المحتمل ، والثالثة هى عام الجليد . والثلاث نغمات تتداخل فيما بينها على نحو يشى بأن كلا منها يمكن أن تحمل مكان الأخرى . فالقادم « الكذاب » هو الطوفان ، وهو أيضاً عام الجليد . هذا التداخل من شأنه أن يبلور المحور الذى تدور من حوله أبيات القصيدة . فالشاعر يلصق بذلك القادم مجموعة من الصفات يبعثرها هنا وهناك ، مرة فى يوم نوح وأخرى فى هلاك الأشجار ، وهكذا يعتمد الشاعر إلى الابتعاد عن كافة مظاهر المباشرة والتقديرية — حتى تلك المظاهر المحتملة — لأنه يتغنى أن يعثر على مشاركة من المتلقى فى الكشف عن طبيعة ذلك « الشيء » الذى تستهدفه القصيدة . الشيء الذى يتوسد فى أعماقنا دون جلبة أو ضجيج . إن الشاعر على ثقة من أن هذا الشيء مولود فى نفوسنا ، فهو لم يفعل سوى أنه ألقى بحصاة لتحرك الماء الراكد . وهكذا يشارك القارئ فى عملية الخلق ، لأن الفنان لا يتعالى فوقه من أحد المنابر ، ولأن الفنان لا يلقى إليه بعضام مهترئة لهيكل من الفكر المجرد . بل إن الشاعر والقارئ معاً — فى هذه القصائد — يشتركان فى بحث دائم عميق ، عن جوهر التجربة التى تستاقى فى وجدانها : الأول يتلمس كيان التجربة فيما ندعوه بعملية الخلق ، والآخر يتمثل هذا الكيان بكل ذرات دمه ، وهذا ما ندعوه بإعادة الخلق .

إن تطور الشاعر من مرحلة المباشرة والتقدير والهتاف ، إلى مرحلة التجربة الصادقة الأصيلة هو تطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج إلى مرحلة الامتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو مرحلة

اكتشاف همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه

لهذا يتعين علينا أن نفرق — بلا أدنى تردد — بين شعراء متطورين كمحمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وكمال عمار وأمثالهم، وبين شعراء جامدين كحسن عباس صبحي وكيلافي سد وأمثالهما . هذا الفرق بين الجمود والتطور . هو الفرق بين الرؤية السطحية والرؤية العميقة ، وهو الفرق بين الشاعر المزيف والشاعر الأصيل .

الفصل السابع

غربة الشاعر الحديث

١

منذ أكثر من عشر سنوات ، صدرت للشاعر المصرى عبد الرحمن الشرقاوى ، قصيدته الطويلة « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » . ومنذ سنوات قلائل أيضاً صدرت الترجمة العربية لقصيدة الشاعرة الرومانية ماريا بانوش « إليك أمريكا أتحدث » والتي نقلت إلى العربية تحت عنوان « من أم رومانية إلى أمريكا » . ولا شك أن المترجمين المصريين - توفيق حنا ومحمد طلبه إبراهيم - كانا متأثرين إلى حد كبير ، بالعنوان الذى اختاره الشرقاوى لقصيدته .

وإذا كانت الأحداث التى قاربت بين القصيدتين ، بالإضافة إلى الوحدة الفكرية التى تجمع بين الشاعرين ، فإن هذين العاملين الأساسيين هما اللذان يدفعاننى الآن لتقييم هذا الشعر . خاصة وأن مأساة الشعوب مع الاستعمار ما تزال كما كانت منذ عشر سنوات أو يزيد ، هى المأساة الرئيسية التى توجه كفاح الإنسان المعاصر . فبالرغم من أن بلاد الشاعرة الرومانية تبنى الاشتراكية ، كما أن بلاد الشاعر المصرى فى الطريق الحتمى إلى الاشتراكية ، بل إن أكثر من ثلث العالم قد نقض إلى الأبد غبار الأنظمة الاستغلالية . إلا أن الاستعمار ما يزال رابضاً فى بقاع كثيرة من العالم يهدد كل لحظة مكاسب الشعوب التى تحررت حديثاً ، أو منذ وقت طويل ، على السواء .

لهذا كان شعر ماريا بانوش وعبد الرحمن الشرقاوى ، شعراً حياً صادقاً إلى يومنا هذا . على أن حيوته وصلقه وحرارته لاتنبع من أنه يعالج هذه القضية فحسب ، وإنما لكون هذه القضية عثرت على أدوات التعبير الملائمة لصياغتها . ومن قبل أن تعثر على أدوات التعبير كانت قد اكتشفت ما هو أهم وأكثر خطورة ، أعنى « العاطفة الإنسانية العميقة » التى ينطوى عليها قلب الشاعر إزاء القضية

التي يعيشها بين جوانحه . هذه العاطفة التي توجه بصيرته الفنية إلى أدوات التعبير الناجحة في امتصاص خلجات نفسه وأهازيج روحه ، بحيث إننا — نحن المتلقين — نحصل في النهاية على عمل فني صادق ، معيار صدقه ما نستشعره فيه من نبض ، وبمعنى آخر نقول إن هذا المعيار هو مدى التكافؤ بين ما يحسه الفنان من عواطف ، وما يعبر بواسطته عن هذه العواطف .

لست أقصد إذن إلى عقد مقارنة بين الشرقاوي وبانوش ، وإنما وددت أن أقول إن شعرهما — وشعر غيرهما — قادر على البقاء طالما أنه كان شعراً صادقاً . وهو قادر على الانبعاث بين وقت وآخر ، كلما كانت القضية التي يقوم بتوصيلها إلى وجداننا ما تزال تنفث ضرامها في نفوسنا . ونظرة عاجلة إلى ما يحدث في فيتنام ، تدعنا نجزم بأننا نستطيع أن نرسل من جديد رسالة الأب المصري ورسالة الأم الرومانية إلى الرئيس الأمريكي وكل رئيس استعماري في العالم الغربي . ربما يتطلب الأمر أن نحذف جملة من هنا وعبرة من هناك ، لمجرد أن الصورة قد تغيرت قليلاً ، ولم يعد « ترومان » إلهاً بيده وحده دمار العالم ، ولم تعد « أمريكا » وحدها هي الحاكمة بأمرها على أسلحة الفناء . لقد تبدلت الصورة قليلاً .

وسواء رغب الغرب الاستعماري في السلام — أثناء المعارك الانتخابية ! — أو حاول أن يستعرض عضلاته في الحروب الصغيرة ، فإننا نعلم جيداً أنه ليس نمراً من ورق ، ولكنه نمرة حقيقي له أنياب ذرية . ولهذا كان شعراء الحرية والسلام هم أصدق الشعراء تجاوباً مع المأساة الإنسانية المعاصرة . وليست الصورة الشاملة للعالم هي وحدها التي تغيرت ، بل انعكس هذا التغير على الصور الصغيرة المركزة التي عبر عنها الشعراء فيما مضى ، فلم يعد عبد الرحمن الشرقاوي طريداً في باريس يكتب رسالته إلى الرئيس ترومان ليتغنى بها شباب العالم في برلين ، بل أصبح يستطيع أن يرسل صوت الحرية والسلام من أرض بلاده التي تغيرت صورتها بدورها فلم تعد سجناً للأحرار ودعاة السلام ، بل أصبحت في طليعة البلدان الحرة والداعية للسلام .

أقول ذلك لأننا سنصادف في قصيدة الشرقاوي أبياتاً تصور مصر قبل ثورة يوليو ، حيث كانت كلمات الحرية والسلام والتقدم تعني السجن والنفي والتعذيب .

وحيث كان يتحتم على شاعر كعبد الرحمن الشرقاوي أن يصمت في بلاده أو أن يتشرد خارجها إذا أراد الكلام . ولم يكن أمام شاعر الحرية والسلام والتقدم ، إلا أن يتكلم :

يقول إبراهيم عبد الحليم في مقدمته لقصيدة الشرقاوي « لقد احتفلنا في القطار - صيف ١٩٥١ - وفي برلين وفي معرضنا هناك ومع المناضلين الأبطال من كوريا والفيتنام ومع الشباب السوفييتي الذي ينبض قلبه بالحياة والقوة والثقة ومع بناء الصين الجديدة ومع شباب العالم أجمع بقصيدة شاعرنا - برسائله إلى الرئيس ترومان - رسالة أب يريد الحياة لابنته الصغيرة البعيدة عنه ولزوجته ولجميع الأطفال والنساء والشبان في العالم كله - يريد أن يحميهم من الحرب والدمار والقتل - يريد مثل اهرنبيرج وأراجون ونيرودا وبيكاسو - أن يحول القواعد العسكرية إلى مدارس وجامعات وقاعات رقص وغناء وموسيقى ، والقنابل إلى كتب والأسلحة الميكروبية إلى دواء للمرضى والقنابل الذرية إلى طاقة تغلب الصحاري إلى حدائق وجنات ، ويريد أن يمنع ترومان ودعاة الحرب من إتمام جريمتهم » .

وحقاً ، هذا هو الهدف العظيم الذي أراد عبد الرحمن الشرقاوي من قصيدته الرائدة . ولكن لعبد الرحمن الشرقاوي دوراً آخر بالغ الأهمية في قيادة الشعر الحديث . فغالباً ما يذكر البعض اسمين أو ثلاثة على أنهم « مخترعو » الشعر الحديث . بينما حركة التجديد لا يمكن أن تدعى بهذا الاسم إلا إذا كانت « ظاهرة اجتماعية » لا محاولة فردية ، فالتجديد - مهما عبر عن نفسه في قلة من الرواد ، إلا أنه بغير شك ثمرة تضافر جماعي وتاريخي . فن غير المعقول أو المتصور أن تكون قصيدة نازك الملائكة « كوليرا » هي التي أحدثت هذا التغير الهائل في مسار الشعر العربي المعاصر ، كما أنه من غير المعقول أو المتصور أن يكون ديوان لويس عوض « بلوتالاند » هو الذي أنبت صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء الجدد . فلربما لم يقرأ شاعر مصري واحد قصيدة الملائكة المذكورة قبل أن يكتب أولى قصائده الحديثة ، وبالمثل ربما لانجد شاعراً عربياً من خارج مصر قد اطلع على ديوان لويس عوض فور صدوره . فالبواعث على التجديد أغنى من أن يحدها حصر - وإن كان لابد من ذلك بقدر المستطاع - ولكن

مظاهر التجديد هي التي يمكن حصرها إلى حد كبير . حيثند يمكن أن يقال إن قصيدة الملائكة وقصيدة السياب وقصيدة الشرقاوى وديوان لويس عوض وبواكير إنتاج غيرهم من الشعراء العرب المحدثين ، من المظاهر الأساسية لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . أى أن هذه الأعمال في جوهرها تمثل مرحلة الريادة الحقيقية للشعر العربي الحديث ، فربما تكون الملائكة قد نجحت أكثر من غيرها في اتخاذ وحدة التفعيلة أساساً للبناء الشعري ، وربما يكون لويس عوض قد نجح أكثر من غيره في «إعادة الشعر للحياة» كما يقول إليوت ، وربما يكون عبد الرحمن الشرقاوى قد نجح أكثر من غيره في ربط الأيديولوجية بالشعر ، وربما كان السياب قد استطاع أن يبلور «رؤياه» بصورة أكثر نضجاً من خلال الأسطورة . ولكنهم جميعاً يتسجون وحدة حية متكاملة في ريادة مفهوم «الحداثة» في الشعر .

من هنا انظر إلى الشرقاوى كرائد للشعر المصري الحديث ، يشترك مع بقية الرواد في كثير من السمات ويختلف عنهم في كثير من السمات أيضاً . ولهذا يتفرد بخصائص ذاتية مميزة لشعره تجعل منه رائداً للاتجاه الذي بدأه بقصيدته «خطاب مفتوح» ثم «مأساة جميلة» إلى «الفتى مهران» . فالمعركة التي قامت بين الملائكة والسياب فيما مضى بشأن أولوية أحدهما على الآخر في ريادة الشعر الحديث هي معركة وهمية تماماً . . لا لأن الفرق الزمني بين قصيدتيهما لا يعتد به ، بل لأن السمة التي يزهوان بها والتي يتوهم كل منهما أنه ينفرد بها هي إحدى السمات المشتركة في شعر جيل كامل . ولا أهمية البتة — كما قلت — بالفروق الزمنية الضئيلة ، لأنها لا تعنى سوى الفروق العرضية والظروف العابرة . ومن ناحية أخرى فهي تنتمي إلى «البواعث» التي دعت إلى تجديد الشعر أكثر من انتمائها إلى خصائص الشاعر الذاتية . فنحن إذا أهملنا هذه الفروق — على مستوى الأيام والشهور — سوف نكتشف أن مرحلة زمنية «واحدة» هي التي أنبتت هذه الحركة الحديثة ، لأن ظروفاً تاريخية وحضارية «واحدة» هي التي أثمرتها . وإذن فالريادة العامة هي حق مطلق لشعراء الجيل بأكمله ، أما الريادة التي تخص «اتجاهاً ما» «بداه» شاعر ما ، فهي الريادة التي يجب أن نميزها ، وهي الريادة التي أراها بوضوح

فما تحمله قصيدة الشرقاوى من خصائص شعرية .

ولعلها من أولى المشكلات التى صادفها الشرقاوى فى كتابته لهذه القصيدة ،
هى أنها تندرج تحت ما يمكن تسميته بالقصيدة الطويلة . فهى ليست قصة شعرية
ولا مسرحية شعرية ، وهى ليست ملحمة . وإنما هى قصيدة تتكون من عدة
مقاطع تطول وتقصّر حسب ما تمليه المكونات والمقومات الشعرية للمقطع .
وتشكل هذه المقاطع فيما بينها مجرى شعورياً واحداً يصب فى النهاية شحنة عاطفية
محددة الاتجاه . ولا شك أن هذه الكلمات تنطبق على معظم قصائد الشعر الحديث
التي لا تتخذ من وحدة البيت محوراً فنياً وفكرياً لها ، وإنما تصاغ وحدتها
العضوية من خلال النقلات المتتابعة من مقطع إلى آخر ، ومن خلال أبيات
المقطع الواحد . إلا أن هذه القصائد تبتعد عن الاتساع البانورامى الذى أثره
الشرقاوى لقصيدته ، فهو لم يقتصر على النغمات السريعة والأحاسيس الجملة
المتقاربة والوحدات القصيرة ، وإنما راح يبنى الهيكل الشعرى العام لقصيدته
فى بناء متعدد الطوابق والمواقف والنغمات ، وإن لم ينس لحظة واحدة أنه بناء
واحد مهما كان « المعمار » متسع الجوانب من طراز ضخم

فالموضوع — كما نرى من العنوان — هو استرحام لقلب الرئيس ترومان
ألا ينسى مشاعر الأبوة التى تجيش بقلوب الملايين من الآباء الذين يهددهم الدمار
الأمريكى بالفناء هم وأبنائهم وشعوبهم جميعاً . والقصيدة تبدأ بمقطع طويل
ينقل بطريقة شعرية — ومن وجهة نظر الشاعر — العبارة التقليدية فى رسائلنا
« حضرة المحترم أو السيد المحترم » . يتلوه مقطع أقصر قليلاً ، يوضح فيه الشاعر
لماذا يكتب هذه « الرسالة » . ثم يبدأ فى تقديم نفسه للرئيس الأمريكى . وما إن
يفرغ من هذا فى مقطع طويل نسبياً حتى يبادر إلى إيجاز قصة حياته فى عدة مقاطع
تتراوح بين الطول والقصر منذ كان طفلاً يقشع بدنه من ويلات الاستعمار
الإنجليزى إلى أن أصبح صبيّاً يهتف فى المظاهرات بسقوط الاستعمار إلى أن
تفتح وعيه فى مرحلة الشباب على المأساة الإنسانية الدامية ، مأساة الصراع بين
الشعوب المحبة للسلام من جهة ، وآلهة الاستعمار والدمار فى الجهة الأخرى .
ومن ثم ينتهى قصيدته إلى « الأب » ترومان أن ينتصر على « الإله » ترومان ،

حتى تعيش ابنة ترومان وابنة الشرقاوى فى سلام دائم .

فى كل مقطع من هذه المقاطع ، يعتمد الشاعر اعتماداً أساسياً على الجزئيات التقريرية المحسوسة ، بحيث إن المقطع الواحد يتحول إلى ما يشبه القصيدة الكاملة . غير أن المجرى الواحد الذى بدأ الفنان فى حفره بوجودان المتلقى والبناء الشامل للقصيدة على السواء ، هو الذى يربط هذه المقاطع بما يرسبه فى أعماقنا من وحدة الشعور المأساوى ؛ وبما طعمه للبناء الفنى العام من تداخلات الذكرى والحلم والواقع ، وما اصططنه من أدوات تعبيرية ثلاثم « شكل » الرسالة بما تتضمنه من همزات وصل ضرورية كالمقدمة والموضوع والحاشية ، وما إلى ذلك من أدوات الربط . كذلك كان من أهم هذه الأدوات الوحدة الموسيقية التى آثرها الشاعر بين المقاطع المختلفة . فهو لم ينتقل من بحر إلى آخر إلا فى حدود ضيقة ، وفى داخل المقطع الواحد . . ثم يقوم بتكرار هذا الانتقال بعينه فى المقاطع التالية ، وهكذا .

هذا من ناحية « الموضوع » الذى يشكل عنصراً هاماً فى العمل الفنى ، هو « الهيكل العظمى » للبناء الشعرى . أما المحاور الفكرية والفنية التى تكسو هذا الهيكل باللحم والدم ، فهى ما أحب أن أصنفه عادة — باجتهاد شخصى قابل للمناقشة والتعديل ورغبة جادة فى الوصول إلى مصطلح نقدى للشعر الحديث — فيما أدعوه بالقضية والتجربة وأدوات التعبير . وهذه العناصر مجتمعة تشكل ما أدعوه « بالرؤيا » فى الشعر الحديث . وأعتقد أن هذه الرؤيا هى جوهر هذا الشعر الذى يميزه عن أية مراحل تجديدية أخرى . فليست الحداثة بمقصورة على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت ، وليست هى استعارة الحديث العادى من حياتنا اليومية ، أو الأسطورة من تراثنا الشعبى ، وليست هى الدفاع عن قضايا الشعوب ، وليست هى الحلم أو الحوار أو الانفعال بما يجتازه الفرد من أحداث . إن هذه كلها فى رأى العناصر التى تتكامل بها « رؤيا » الشاعر الحديث . وهذه الرؤيا فى قصورها أو تكاملها هى المعيار الدقيق لحداثة الشاعر . فنحن نتنازل عن كثير من دقة الموازين إذا اعتبرنا أية مغامرة شكلية فى الشعر « حداثة » ، أو إذا تصورنا كل صراخ أيديولوجى شعراً حديثاً .

وعلى هذا الأساس النقدى أقول إن قصيدة الشرقاوى قصيدة حديثة ، ولكنها

ليست متكاملة الحدائث ، لأنها تجسيد لمرحلة الريادة في الشعر المصري الحديث . والرواد دائماً يتعثرون في محاولاتهم الأولى لأن الأرض التي يسرون عليها ما تزال أرضاً رخوة في تراثها ومناخها الفكري معاً . فلقد كانت أكثر الإرهاصات ثورية — بعد محاولات باكثير وأبو حديد في ترجمات شكسبير — هي ديوان « بلوتلاند » للويس عوض . ولولا أن لويس عوض كتب في المقدمة أنه ليس شاعراً أو أنه شاعر رديء لكانت محاولته هذه مثلاً واقعياً خطيراً يدمغ الجانب النظري للمحاولة بالفشل . ولكن اعتراف لويس بقصوره كشاعر يجعل من المحاولة شيئاً هاماً جديراً بالنظر . فالمحاولة تقول ، أولاً ، إنه يمكن إقامة بناء هرمي من بحر الرجز يبدأ بمستعلن واحدة ثم ينتهي بقاعدة عظيمة من تفعيلات هذا البحر . هذا في المقطع الواحد المكون من عدة أبيات . ثم يتكرر المقطع — وزنياً — كما هو في بقية بناء القصيدة ككل . وتقول محاولة لويس ، ثانياً ، إنه يمكن الاستفادة من الموروث الشعبي في حياتنا اليومية سواء أكان ذلك في لغة الحديث أم في الأمثال والحواديت والخرافات المتداولة .

ولم ينجح لويس عوض في « خلق » النماذج التطبيقية الناجحة لهذه النظرية . قصيدة « أبي » التي بناها على النظام الهرمي قتلها التكرار والتفكك ، وقصيدة « كيريا ليسون » قتلها النغمة الرتيبة المملة وسطحية الشعور الذي يتغنى الشاعر توصيله إلى المتلقى . ولا أقول « قلما » نجح لويس عوض في أن يجمع بين الخصائص النظرية للتجديد في قصيدة واحدة ، فإنه في الواقع لم ينجح في ذلك على الإطلاق . فما كان يطعم به إحدى القصائد لم يكن يطعم به الأخرى ، وهكذا لم تجتمع هذه الخصائص في عمل فني واحد بين دفتي « بلوتلاند » . ومع ذلك تعتبر محاولة لويس عوض « التي نشرت عام ١٩٤٧ » وإن كانت بدايتها الحقيقية قد تمت أثناء إقامته بكمبريدج منذ ١٩٣٨ ، تعتبر هذه المحاولة هي الإرهاص الثوري الحقيقي لمرحلة الريادة التي قادها عبد الرحمن الشرقاوي في الشعر المصري الحديث . فقد نجح عبد الرحمن فيما أخفق فيه لويس ، ولكن لويس كان بمثابة الركيزة النظرية التي اعتمد عليها الشرقاوي في محاولته الرائدة .

لم يركز عبد الرحمن الشرقاوي على قاعدة البناء الهرمي في تصميم قصيدته ،

ولكنه استلهم الحذر النظرى لهذه الفكرة الفنية ، وأقام بناء لا تتساوى فيه الأشطر ولا عدد التفعيلات . غير أننا فى البداية نصادف عثرات المحاولة الأولى . فالشاعر يبدأ قصيدته هكذا :

ياسيدى

إليك السلام ، وإن كنت تكره هذا السلام
وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا

بدعاة السلام

ولكننى

سأعدل عن مثل هذا الكلام
وأوجز فى القول ما أستطيع
فأنت معنى بشئى الأمور

بكل الأمور

ولا شك أن هذه المقدمة من الفنان لا تجذب مشاعر القارئ ، لأنها لم تتسرب إليه فى هدوء المقدمات ، بل أعلنت منذ البدء أن المرسل إليه يكره السلام ويستأجر عملاءه للبطش بدعاة السلام . كان الضجيج فى هذه المقدمة يتضمن صراخ القضية التى يمهدها الشاعر ، وجلبة أدوات التعبير التى لم يتحرر فيها الشراوى تماماً من تساوى الأشطر أو حرف الروى أو نظام القافية على السواء . حقاً ، إنه لم يمحض على نسق محدد من التفعيلات أو الأبحر ، غير أنه فى نفس الوقت كان شديد الحذر فى نبذ الأغلال التقليدية حتى إذا كانت تقصر تجربته الفنية على حدود التجارب الضيقة التى تنزلق بالشاعر عادة إلى التكرار الملل . أكثر من ذلك أن التشبيه الشعرى يفقد قيمته حين تجرّه هذه الأغلال إلى التقرير والمباشرة ، فهو حين يقول :

وأعلم أنك تهوى العطور

فتنشر فى الأرض عطر العفونة !

وأعلم أنك تهوى الحرير

فتنطم — فى الوحل — دود الحياة .

إنما يضطر اضطراراً إلى استخدام هذه التشبيهات السطحية الساذجة ،
لمجرد أن ثقل أداة التعبير التقليدية يضغط عليه في اتخاذ الرنين الواضح للأذن ،
وبالتالى المعنى المباشر للذهن . وعلى التقيض من ذلك ، كان الشرقاوى يتحرر
قليلاً حين ينادى الرئيس ترومان :

وكالله أنت إله وحيد

معاذك ! ! بل أنت فوق الشبيه ، وليس كمثلك شيء يكون

فالتشبيه هنا يرتبط بصورة عفوية بذلك المجرى الذى يشقه الفنان بوجودنا ونحن
نتلقى تجربته الشعرية . فهو لا يضطر خضوعاً لقافية أو مساواة للأشطر وعدد
التفعيلات ، أن يزيف تشبيهاً يناسب المقام الوزنى معهما كان عدم ملاءمته
لطبيعة التجربة . بل هو يتعد عن الصراخ والعويل ويهجر مؤقتاً نشوة الضجيج
المفتعل ، ليجعل من التشبيه امتداداً تلقائياً للكيان الشعورى الذى تجسمه التجربة .
فإن يكن ترومان كواحد من الآلهة ، بل أن يرتفع على التشبه بالآلهة، فهذا
ما نستطيع أن نفهمه وتقبله ونتلوق إمكانية تصويره — مادام الرئيس الأمريكى
هو المالك الوحيد لأسلحة الدمار يرفع من يشاء ويدل من يشاء — ومن هنا يختلف
الأمر عما جاء به الشاعر منذ قليل من أن سيادة الرئيس يهوى عطر العفونة . هنا
لا يجد التشبيه صدى فى نفوسنا ، لأنه بعيد عن الوظيفة الفنية للتشبيه وهى تصوير
ور التجربة — إله الدمار — فى الإطار الملائم لمستوى إدراكنا وتلوقنا . وذلك
حتى تنمو التجربة فى مناخ صحى خال من التحريض المفتعل ، ولكى تنضج
فى صورة وجدانية مقنعة . وهذا هو الفرق بين التركيب الشعرى للجملة حين
تكون مجرد صياغة وزنية صحيحة ، وحين تكون فى ذاتها قيمة فنية خادمة للتجربة
الشعرية . فى الحالة الأولى تختفى شفافية الشاعر ورؤياه وقضيته ، ويبرز الموضوع
هيكلاً عظيماً مخيفاً ، كأن يقول :

سألتك — لا ضاحكاً هازلاً — فقد جمد الضحك فوق الشفاه .

أو يقول :

وفى الأشهر الماضية أبدت كما لم يبد فى سنين

أو يقول :

أنقأ هذا الخطاب إذا ما تناولت عند الصباح

في هذه الأبيات وغيرها كثير ، لا يعود الشعر إلى الحياة إلا في تركيبها النثرية .
 أى أن الشاعر هنا لا يستلهم نثر الحياة في بنائه الشعري ، ولكنه يحول الشعر إلى
 نثر . والمهم أن هذا يحدث بالرغم من الاستقامة العروضية البالغة الحدة في هذه
 الأبيات ، بل لأن هذه الاستقامة نخلت تماماً من التحرر في البناء الوزني للمقاطع
 التي ضمت هذه الأبيات . ففي مقطع آخر يقول فيه الشاعر :

ولست أقدم « طى الخطاب » دماء ابنتي

ولا زوجتي !

وذلك عن قلة في الحياء ،

وبخل — يغالبني — بالدماء ،

وذوق من الريف جاف غليظ كما يغلظ العيش في قرينى وما حيلتى ! ! .

هنا يعود الشعر إلى الحياة — الركيزة النظرية الثانية في شعر لويس عوض —
 لا عن طريق ما تحفل به الحياة من نثر ، وإنما لأن الشاعر يستلهم « التعبير اليوى »
 في خلق تعبير غير يوى على الإطلاق ، فالبخل وقلة الحياء واللوق الغايظ ، كلها
 مدلولات شعبية وظفها الشاعر بمهارة في اكتساب الهيكل العظمى حراوة اللحم والدم ،
 فجاء تعبير « طى الخطاب » مناسباً إلى أبعد حد لما جاء بعده من حديث عن الدماء !
 فالتعبير اليوى هنا لم يقحم على دماء الزوجة والابنة وبقية الحديث المر ، لأنه
 تشكل بالجو العام للتجربة الشعرية . ولولا « كما يغلظ العيش في قرينى » —
 التي يبدو أنها خطيئة الشراوى الملازمة له — لجاءت القصيدة عودة حقيقية للشعر
 إلى الحياة . وفي أحيان نادرة كان الشاعر يصل إلى هذا المعنى لشعر الحياة . كأن
 يقول مثلاً :

وقال الرفاق : « ألا قل لنا بربك ما هذه القاهرة »

وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء

وكيف إذا غربت شمسها تضاء المصابيح أم لا تضاء

وكيف الشوارع . . هل من زجاج . . وكيف يقوم عليها البناء !

فقلت لهم : « قد رأيت القصور » !

فقالوا : القصور ؟ ؟ ! ! وما هذه ؟ . . فلاننا لنجهلها يا ولد

فقلت : « اسمعوا يا عيال . . اسمعوا القصر دار

بحجم (البلد) ! »

فحكوا القفا وهمو يعجبون

ومدوا رقابهم سائلين

وهم خائفون :

وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول

القبور ؟

وهل كنت تمشي بجانب القصور ؟

ألم يركبك ؟ !

ألم يخنقوك ! ! ؟

فقلت لهم : « إن أهل القصور أناس . . سوى إناهم . . »

— مثلنا ؟

وظلوا يضجون حولي : « أناس ؟ أناس هموا ! ؟ أموا مثلنا ! ؟ »

فقلت لهم : « إن أهل القصور أناس . . سوى إناهم . . غيرنا »

إن استخدام الألفاظ الشائعة بين العامة والفصحى ، والحوار القريب من لغة الحياة اليومية ، والتصور الشعبي لأبناء الريف من الفقراء عن المدينة ، هذه وغيرها كانت الأدوات الأساسية في يد الشاعر لإعادة الشعر إلى الحياة . وهي مهمة غاية في الصعوبة تتضح فيما تلا هذه الأبيات من كثرة استخدام محطات الاستراحة اللغوية كحرف « قد » . أو لما نلاحظه في السياق من مقابلات مقحمة على المسار النغمي والعاطفي والفكري للقصيدة . فهكذا نراه يتحدث عن طفلة التي تحاول جاهدة أن تسير ، فتتعثر ثارة وتنجح أخرى ، ثم يقول « كذلك تمضي بنا المعركة » . كذلك يتحدث عن الأهل وهم يرقبون الصغيرة

المتثرة في خطواتها ، ثم يقول « كذلك ترنو إلينا الجموع » ، أو هو يقدم المعادلة المنطقية الصارمة : « فأنت أب قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة » .

في هذه الأمثلة وغيرها كثير يتضح أن ثمة تناقضاً واضحاً بين إعادة الشعر إلى الحياة ، وتحميد الشعر في قوالب ميتة ، كالعكاكيز اللغوية أو التشبيهات الملقحة أو المعادلات الذهنية المجردة . وهي عيوب تتضح أكثر فأكثر عندما تربط بين أدوات التعبير وبقية عناصر البناء الشعري كقضية الشاعر وتجربته الشعرية .

فالقضية التي يسوقها إلينا الشاعر في قصيدته هي قضية الإنسان في صراعه الجبار من أجل حياة أفضل ، هي قضية السلام على هذه الأرض التي نعيش عليها . ولكن القضية في الشعر ليست هي الخطوط السياسية التي يرسمها القادة والمفكرون السياسيون ، بل هي الخطوط التي يرسمها وجدان الشاعر على ضوء تجربته الشخصية . فالعالم المضطرب بضجيج الحرب يهز مشاعر « الأب » في شخصية الشاعر كإنسان . ولذلك فهو لا يكتب بياناً سياسياً ، بل يكتب رسالة إلى وجدان « الأب » في شخصية ترومان كإنسان ، أيضاً . والشرقاوي يعلم جيداً أن مقاليد الأمور في مسائل الحرب والسلام ليست معلقة بأصابع فرد كالرئيس ترومان أو غيره من زعماء العرب الاستعماري ، وإنما هي — على المستوى السياسي — مسألة علاقات القوى في العالم كله . لهذا تجيء رسالة الشرقاوي إلى ترومان لتقول شيئاً آخر يستلهم « الموقف السياسي » ويتجاوزه في نفس اللحظة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فهو لا يوجه الخطاب إلى ترومان وحده — بدليل أنه خطاب مفتوح — وإنما يوجهه إلى كل إنسان على ظهر هذا الكوكب ، يحمل بين جنبيه مشاعر الأبوة ، وبمعنى آخر يحمل معه إنسانيته ، أو جوهره الإنساني . فليست الأبوة إلا رمزاً لهذا الجوهر العميق . ترومان إذن ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان في كل مكان ، والشاعر عبد الرحمن الشرقاوي أيضاً ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان في كل مكان . أي أن الإنسانية في القصيدة تقيم حواراً مع نفسها . ولكن الوجه الذي يطالعنا به ترومان ليس هو الوجه الذي يطالعنا به الشاعر ، فبالرغم من وحدتهما في مشاعر الأبوة التي

تجمع قلبيهما حول الأطفال ، إلا أن شخصية ترومان تحمل دلالات أخرى ، فهو أيضاً ممثل أبشع الأنظمة الاستغلالية على هذا الكوكب ، حتى إنه يستطيع أن يقامر بملايين البشر مقابل إرضاء حملة الأسهم في شركات الدمار الأمريكية . والعلاقة بين ترومان الأب ، وترومان إله الدمار ، هي الوتر الحساس الذي يلعب عليه الشاعر من خلال تجربته الشخصية منذ كان طفلاً يلهو في قريته ، ليستكشف بعثث أسرار المأساة الدامية التي تعيشها بلاده . سواء أكان ذلك عن طريق الصراع العنيف مع السلطة الحاكمة آنذاك ، أم عن طريق مؤامرة الصمت التي يحاط بها المعسكر الاشتراكي والاشتراكية . وهو يجسد الطريق الأول في حوار مفترض بين جهاز القمع وأحد المناضلين ، ويجسد الطريق الآخر في حوار بين ملوس وأحد التلاميذ حول مكان روسيا من العالم . إلى أن يصل إلى الصغيرة «عزة» التي تركها في القاهرة تعاني ويلات الظلام الذي فرض على أبيها النني ، والذي يهددها بالضيق الكامل . هذه هي التجربة الشخصية التي جسدت القضية العامة في قصيدة الشرقاوي . وهي من أهم معالم الشعر العربي الحديث ، لأنها تشكل ما ندعوه بالرؤيا الفنية للشاعر ، وهي المحاولة الجديدة التي حرم منها الشعر العربي طويلاً .

٢

مازلت أذكر كلمات الدكتور إحسان عباس حول شعر عبد الوهاب البياتي في كتابه الذي أصدره عن الشاعر منذ عشر سنوات . أذكر هذه الكلمات لأنها كانت تعبر عن رأي يخالف ما أراه من التقيض إلى التقيض . فقد أحس الدكتور أن «النني» و «الغربة» و «الضياع» في شعر البياتي تمنح شعره مذاقاً وجودياً ، كما أن اقتراب البياتي من لغة الحديث اليومي تقرب به من إليوت .

فبالرغم من أن هاتين الظاهرتين - إحساس المغترب ولغة الحديث - يحفل بهما شعر البياتي بلا أدنى شك ، إلا أنني لا أعود بهما إلى الوجودية و ت . س إليوت . وهنا أيضاً لست أجهل أن الشاعر قد نهل من هذين الرافدين كأي مثقف عربي يستمد حياته الروحية من كافة شرايين الثقافة . بل إن هذين الرافدين

بالذات كان لهما الأثر البعيد في تكوين جيل كامل في المستوى الفكري عن طريق الوجدية ، وفي المستوى الفني للشعر الحديث عن طريق إلبوت .

إلا أننا في أمس الحاجة إلى اختبار مدى تأثيرنا بهذا الرافد أو ذلك ، والتعرف على طبيعة المجرى الرئيسي الذي يشق تياره الغالب على تكويننا الثقافي وخبراتنا الجمالية . فلا ريب أن المناخ الحضاري الذي نتسمه يحتاج إلى فتح جميع النوافذ لمستقبل منها مختلف رياح الفكر ، إلا أننا لا نسمع لهذه الرياح - كما يقول غاندي - بأن تقتلعنا من أرضنا . لهذا كانت البذور التي تثبت وترسخ في هذه الأرض هي التي تثمر فينا ثمارها الأصيلة ، هي التي تعمل على تأصيل أنفسنا وتلتقي مع جوهرينا الأعظم .

هكذا اختلفت مع إحسان عباس حين اتخذ من ديوان البياتي « أباريق مهتمة » دليلاً على وجوديته وإليوتيته . . فالنفي والغربة والضيق التي نستشعرها عند هذا الشاعر العربي - كما شعرنا بها عند الشواقوي - كلها وليدة ظروف سياسية واجتماعية عابرة ، عاناها البياتي فيما قبل ثورة العراق العظيمة في ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ وعاناها الشواقوي قبل ثورة ١٩٥٢ . ومعنى ذلك أن غربة الشواقوي والبياتي في شعرها ، هي أولاً ، غربة جزئية على صعيد النضال السياسي ، وليست غربة حضارية شاملة على مستوى الرفض للحياة ذاتها ، بل على العكس فالنفي في مستواه السياسي هو إحدى محطات الوصول إلى « قبول شامل » للحياة . أي أن النفي هنا هو نقيض النفي هناك . هذا يؤدي بنا ثانياً ، إلى أن غربة الشاعر تصبح غربة عابرة ، فكما أنها ليست إحساساً كونياً ، فهي أيضاً ليست شعوراً أبدياً ، إنها إحدى حالات الشاعر ، وليست هي حالته الوحيدة . غربة البياتي والشواقوي داخل الزمان والمكان ، أما غربة شاعر الرفض فهي خارج الزمان والمكان . بعبارة أخرى : غربة شاعرنا العربي غربة اجتماعية ، أما غربة الشاعر الوجداني^(١) فهي غربة ميتافيزيقية . وهذه الغربة سمات محددة يختلف بها الشاعر العربي اختلافاً حاسماً عن زميله في الغرب ، سمات خاصة متفردة صنعتها ظروفنا الشخصية

(١) ليس هناك شعراء وجوديين ، وإنما أجازى هنا الصفة التي خلصها الدكتور عباس علي البياتي في كتابه « عبد الوهاب البياتي والشعر المراق الحديث » .

وظروفنا الموضوعية على السواء مما سنفصل فيه القول بعد قليل .

يهمنا الآن أن ندفع اتهاماً آخر هو الالتصاق الحميم بالشاعر الكبير ت . س . إليوت . فالحق أن قطاعاً عريضاً من شعرائنا قد اتصل بفن إليوت في وقت مبكر ، لا لأن « لغة الحديث » هي التي جذبتهم في هذا الفن ، بل لأن توقيت اللقاء بين جيلنا والحضارة الأوربية صادف من ناحية ازدهار إليوت على النطاق العالمي ، ولأن « الأرض الخراب » التي شاعت روحها في الشعر الغربي قد التقت مع روح اليأس التي كادت تختق الأجيال المعاصرة في أعقاب كارثة فلسطين وأثناء سيطرة الأنظمة الرجعية في جميع أنحاء المنطقة العربية سيطرة تامة في تآزر وثيق مع الاستعمار . غير أن هذا المناخ الإليوتي لم يكن هو الألب الشرعي للغة الواقع اليومي في شعرنا الحديث . فهذه اللغة الحية كانت إحدى عناصر المد الثوري في حياتنا السياسية والاجتماعية ، التي نشأ شعراؤنا الحديثون في أحضانها . أي أن امتدادات الفكر الاشتراكي في مجال الأدب كانت الدعوة إلى احترام اللغة الشعبية وإمكانية التخاطب الشعري بها من الفنان الثوري إلى الجماهير القارئة . إن التأكيد على هذه النقطة شديد الأهمية ، لأن تحديد النشأة التاريخية للغة الحديث في الشعر الغربي على يد إليوت ، يختلف اختلافاً كبيراً عنه في الشعر العربي الحديث . إذ بينما تفتقر الدعوة إلى لغة الحياة في الشعر الغربي بالإحساس العميق بالخراب الذي يحيق بالحضارة الإنسانية في ظل التقدم العلمي مع مناشدة الإنسانية الالتفاف حول القيم الروحية كمخلص وحيد من مأساة العلم والعقل ، تفتقر الدعوة إلى لغة الحياة في الشعر العربي بالنضال الثوري من أجل الاشتراكية والتقدم العلمي لأن العلم بغير اشتراكية هو المعمل الذي للقنابل النووية ، أما العلم بالاشتراكية فهو منهج الحرية والتقدم والسلام .

إن الخطأ المنهجي القادح الذي يقع فيه بعض نقادنا أنهم يلتفتون مجموعة من الظواهر ثم يطبقون عليها بصورة آلية ما يمكن تسميته بنظام المعادلات الرياضية وهو منهج يغري ويهر بما يؤدي إليه من نتائج التناظر والتقابل والتلاق والتعارض . وهو أيضاً منهج سهل لا يلتمس سوى المظهر البراق لإحدى الظواهر ، وحالما يعثر لها على القالب، أو المعادلة الشكلية ، فإنه يسارع إلى التقاطها

وتطبيق تلك النظرة الآلية عليها . هذا المنهج هو الذى يرى كلمات النفي والغربة والضياع فيرجح أن صاحبها فتان وجوى مهما كان شاعراً عريباً من العراق المناضل ، وهو الذى يشعر بسريان الواقع اليوى بين تعبيرات الشاعر فيلحقه في زمرة الإليوتيين مهما تباين الواقع الثورى العربى عن الواقع الحضارى المهار فى الغرب .

واعتمادى أن المنهج العلمى السليم هو الذى يستقصى فى حدة وعمق ، المعالم التفصيلية للتأثر والتأثير المتبادل بين الحضارة العالمية والحضارة العربية — المعاصرتين — وعملية التفاعل بين هذا المناخ الحضارى المشترك ، والشاعر موضوع البحث . فلعل ما نستورده من التكنيك الغربى يتحول أثناء تفاعله مع المضمون العربى إلى شيء جديد لا يخطر على بال مبدعه الأسمى ، أو متلقيه الجديد ، وإنما هو كامن فى تلك العملية المعقدة التى ندعوها بالتفاعل بين الفنان وعلمه .

هذه القضية هى التى جذبتنى إلى ديوان « كلمات لا تموت »^(١) لعبد الوهاب البياتى ، لأنه فيما ينهل إلى أقدر دواوينه على تحديد الأطراف التى تتجاذب القضية ، والأبعاد التى تحتويها .

• • •

تحت عنوان عام هو « ١٢ قصيدة إلى العراق » ، وعنوان خاص هو « شعرى » يقول البياتى :

شعرى جواد جامع ، يعلو بفارسه الحزين

نحو الينابيع البعيدة

فى الجبال

بفارس الأمل الحزين

ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين ؟

وأشعلوا نار الحنين

في ليل عالمنا
ودكوا بالأناشيد العروش
ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذه النعوش
يا قلب لا تهرم
فإن أماننا حبا عظيماً
حبي لأطفالى ، لشعبي
للحروف الخضر
لا تهرم ! فإن أماننا حبا عظيماً .

يستطيع الناقد العروضي ، بل الناقد اللغوي ، أن يجادل الشاعر في مواضع كثيرة من هذه الأبيات ، جدالاً قد لا ينتها فيه إلى حل حاسم . ولكن كل قارئ لهذه القصيدة سوف يحس بالرغم من كل الهنات التي تحيطها أن الشاعر يعي وظيفته الفنية في الحياة ، وهو وعي يتأرجح من الإيماءة الحية والهمس إلى ما يشبه الخطابة المباشرة ، إلا أنه وعي عميق مشثل . فالشاعر يعي في أمانة وصدق أن الفن قادر على ذلك عروش الظلم إذا أراد . والوعى يولد الحزن في نفس الشاعر لأن الينابيع التي يعدونحوها جواده بعيدة في الجبال . هذا الحزن هو الوجه الآخر للأمل الذي يتجدد مع كل لحظة يتجدد فيها قلب الفارس بالحب العظيم . وهذا الأمل هو الذي يشحن القلب بحرارة الصبا فلا يهرم . لست أود أن أنثر كلمات الشاعر ، وإنما أريد أن أكشف ذلك المفتاح الشخصي الذي نستطيع بواسطته أن ننفذ إلى عالم الشاعر ورؤياه الفنية . حينذاك سنعرف ما إذا كانت غربته أصيلة أم مفتعلة ، غربته وجودية أم أنها شيء آخر . وكذلك سنعرف ما إذا كانت لغة الحياة في شعر البياتي هي لغة الواقع الذي يعيشه ، أم أنها لغة مستوردة من وراء البحار . فتحديد وظيفة الشعر كما جاءت في هذه القصيدة وغيرها ، هي نقطة الانطلاق الأولى في العثور على موقف هذا الشاعر « الغريب » أو « المتن » أو « الضائع » . وما إذا كان يتوسل بلغة الناس إلى مخلص عظيم ينقل الأرض الخراب ، أم أن له هدفاً آخر نتبين حقيقته فيما يلي من قصائد . فهذا الشاعر الذي ينطوي على أمل حزين في اللحاق بالينابيع البعيدة في الجبال ،

ويناشد قلبه ألا يهرم في انتظار الحب العظيم ، هو نفسه الذى يقول تحت
عنوان «الشعر والثورة» :

«الشعر أعذب الكذب»

قالوا

وما صدقوا

لأنهمو تنابلة وعور

كانوا حذاء للسلطين الغزاة

بلا قلوب

يا شعر حطم هذه الأوثان

واقتمح الخطوب

وتعال فرتاد البحار

ونجتلى نجم الشعوب

أنا ذاهب كى أقرع الأجراس

كى أطا اللهب .

هنا يزداد الشاعر وضوحاً ، وربما تقريرية . ولكن من قال إن الحديث حول
علاقة الفن بالثورة يخلو من مباشرة وتقرير؟ ولكن التقريرية نفسها تختلف من
شاعر إلى آخر . فالمقدمة الخبرية التى يمهّد بها البياتى لما يمكن أن أدعوه « بالمشكلة »
هى أن قولاً مأثوراً يؤكد أن أعذب الشعر أكذبه . قصيدة البياتى ليست دحضاً
عقلياً أو اجاة منطقية لهذه الفكرة المتخلفة ، وإنما هى انفعال وجدائى بفكرة
مقابلة . والفكرة الجديدة تقول إن أولئك الذين أشاعوا القول السابق كانوا مجرد
أحذية للسلطين والغزاة ، فهم بلا قلوب . الفكرة الجديدة تتطلب من الشاعر
الحديث أن يوطن نفسه على صعب كالجبال ، أهونها أنه يشق أرضاً بكرّاً لا يملك
من وسائل إخصابها سوى الإيمان . هذه هى الهوة التى فتحتها البياتى أمام ضمير
الفنان المعاصر — لا الشاعر فحسب — هل يصدق مع نفسه ومع الناس ، فيستعد
لأهوال رحلة قاسية لا ترحم ، ولا يدرى علام تكون نهايتها ، أم يكذب على
نفسه وعلى الناس فيتمزز شعراً كالحلوى يخدر به ذاته والآخرين فلا يشعر أنه

أمسى حذاء في قدمي الغزاة والطفاة ؟ إن هذا الفريق الأخير هو الذي « ينظر »
لعنوبة الشعر الكاذب ، وهو الذي يصف « فروسية » الأمل الحزين بأنها دون
كبيخوتية خاسرة . الهوة الأخلاقية التي فتحها البياتي على آخرها هي هذه : إن
إحدى الكفتين تملك السلطة والنفوذ ، والأخرى لا تملك سوى الضمير المظلمن :
وهو يختار الكفة الراجحة في أعماقه : الضمير . سوف يشقى به حقاً ، سيقترحم
الخطوب ويرتاد البحار ، غير أن ذلك كله إنما ليجتلي نجم الشعوب ، وهذا
قد اختار فراح يقرع الأجراس كي يطأ اللهب . ليست القصيدة بناء منطقياً
يعتمد على الحاجة العقلية فهو « لا يتثبت » صواب « رأيه » وخطأ الطرف الآخر ،
هو لا يعرض رأياً بالمرّة . . إنه يكتفى بهذا البناء الموسيقي الذي يثير انفعال الوجدان
أكثر من فوران العقل : « المقدمة التصويرية تهكم من أولئك « التنايلة - العور -
الأحذية » لأن الشعر العظيم هو كشف جديد وتفتح جديد وبعث جديد ، وليس انغلاقاً على
صياغة الأكاذيب وتلفيقها بمهارة ترضى السادة . والكشف الجديد شاق ومرعب ،
شاق في ارتياده أهوال المجهول ، ومرعب في لحيته المتجدد إلى ما لا نهاية . ولهذا
الأسباب مجتمعة يجسد البياتي مأساة الشاعر أو الفنان « الكاذب » في قصيدته
المتأزاة « أبو زيد السروجي » .

أبو زيد من أبطال مقامات الحريري ، ويصفه الشاعر في الهامش بأنه
شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان :

كان يغني
عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت « طرواد »
وعلقت في قلب « مدريد » وفي أبوابها
الأعواد
لأنه كان ، بلا ميعاد
يظهر في كل زمان ، راكباً
بغلته البرصاء
يتبعه الجراد والوباء

الشخصية الفنية في قصيد الشعر ليست لها الملامح الفيزيكية التي يمكن أن ينحتها الروائي في قالبه القصصى المتسع ، القالب الأكثر موضوعية من أى قالب آخر . حينئذ يضطر الشاعر إلى إكسابها الأردية المعنوية من صفات الفكر والعقل والحركة ، وتهتر الأرض الفنية تحت الشاعر إذا استطالت هذه الصفات أو ضاقت أو اتسعت على الجسم المعنوي أو الشخصية الفنية المراد رسمها . ذلك أن المعنويات خطوط عامة زئبقية لا تلتصق بإحدى الشخصيات فضلاً عن تكوينها إحدى الشخصيات إلا إذا كانت من النوع الشديد الخصوصية . لهذا يلجأ الشاعر إلى الحيل المعروفة كالاستناد على إحدى الركائز الأسطورية أو التاريخية حيث توجد بعض الشخصيات والأحداث والمواقف « الجاهزة » للتجسيد الشعري . ليست جاهزة تماماً بالطبع ، وإنما تكون مهياة للقيام بدورها الشعري أكثر من غيرها ، هناك أيضاً من يخلقون شخصياتهم من تجاربهم في الحياة ويجسدونها في أثواب فيزيقية واضحة ، ولكن هذا النوع من الشخصيات لا يكتسب أهميته عند ذاك من الشعر ، بل من الصفات المجلوبة من خارجه . هكذا استقبلت شخصية أبي زيد السروجي في قصيدة البياتي : شحاذ يجتر من كتب الأموات ، يغنى في المؤخير وولائم الملك على السواء ، يغنى الصبايا ويقبل أيدي الناس عند مفارق الطرق ، ثم يشتمهم في اللحظة التالية ! هو إذن نموذج الفنان الذي تمتصه مطالب الرزق فلا تبقى منه على دم الكرامة ، بل هو يبيعه لكن من يشتري على قارعة الطريق أو في مخادر الملك . هو ليس فناناً على وجه اللقطة وإنما هو بوق نحاسي تسمعه بغداد يغنى حين يغير عليها هولاكو ، وحين تستسلم ملويد ، وكل مدينة يجهض فيها الثورة أمثال أولئك القوادين من باعة الفن . البياتي — على هذا النحو — ما يزال يؤكد على وظيفة الشاعر في الحياة ، بطريق بعيد عن المباشرة والتقرير . فاختياره لنمط منهار يؤدي عند المتلقي إلى اختيار النمط المقابل ، فهو لا يظل متمسكاً بالصورة البطولية للشاعر الثوري ، وإنما يقدم بديلها في مستنقعات العفوة والقلدر ، فتشتمر نفوسنا من أن يكون بيتنا هذا الذي يبيع الشعر والضمير إذا كان من يشتري يلمع على جبينه بريق الذهب ، أو إذا كانت فتاة غرة توهج في كيانها أشعة الأنوثة . إنه يمضي خلف المال واللذة ، يغنى دون قيد أو شرط . موقف البياتي من هذا النمط الإنساني هو الرفض . إنه لا يلتمس لمثل

هذا النموذج أية مبررات من خارجه ، من مشجب « الظروف » الخالد ، الذى نعلق عليه كل خطابانا . والبياني لا يقصد مطلقاً أن تكون هذه الشخصية الفنية موجودة بمخادفيرها فى الواقع ، إذ يكفى أن يكون طابع اللامبالاة هو الميسم الذى يطبع إحدى الشخصيات فى مجال الفن ، حتى يتخذ منه الشاعر نفس الموقف : الرفض . فالتحلل من كافة القيود التراثية والاجتماعية والمستقبلية يجعل من الفنان والفن كائناً ميتافيزيقياً معلقاً فى الهواء . ولا كان ذلك التصور مستحيلاً ، فان مثل هذا الفنان والفن يصبح خبراً مكنوباً لا أساس له من الفن أو الحياة الحقيقية . وليس هذا هو البياني القائل :

قصائدنى أغلى من القمر
لأننى أودعت فيها لوعة البشر
وحسرة الحجر
أو يقول :

سألن الحب
الذى ينبت فى صحرائنا صبار
سألن النهار
إن لم أجد فى ضوءه قيثار
إن لم أجد أزهار
أو يقول :

إن حرفاً ،
ماردا

يولد فى أرض الجزائر
يولد الليلة

لم تظفر به ريشة شاعر

هذه المقتبسات الثلاثة توضح أين يقف البياني بين اللامبالاة والانتفاء الثورى : فلوحة البشر والقيثار والأزهار والحرف المارد فى أرض الجزائر هى الرموز العاجلة التى ينثرها الشاعر هنا وهناك لتتعرف على مكانه من هذا الصراع الضارى الذى نكتوى به عقولنا وآقينا على السواء . ومن هذا المكان نبحت عن طبيعة الغربة

ونوع النقى وحقيقة الضياع الذى يطالعنا فى شعر البياتى .
 قصيدة «أقوال» هى الافتتاحية التى تلخص لنا جذور المأساة . وكما كان
 البياتى يتخير نموذجاً منهاراً مقابلاً للنموذج الثورى ، فإنه هنا أيضاً يتبع طريقاً
 آخر من طرق التسر الفنى خلف قناع شعبى أصيل هو «الامثال» . إنه يستخدم
 إطار المثل الشعبى على نحو غير مسبوق فى الشعر الحديث ، فهو لا يحول المثل
 الشعبى المنتور إلى بيت من الشعر ، وهو لا يحول معنى المثل إلى معنى آخر فى
 حدود الإطار اللفظى للمثل . ولكنه يستلهم فلسفة البناء الفنى للمثل الشعبى هكذا :

أجنحة الشاعر فى بلادنا جليد

تذوب إن طارت إلى البعيد

قبعة الثلج على «صنين»

تحرقها الشمس

فلا يبقى سوى الرماد

يكفن الحقول

ويغمر الوديان بالدهول

إلى أن يقول :

الله فى مدينتى يباع فى المزاد

دعارة الفكر

هنا ، رائجة ، دعارة الأجساد

لأنه لا يقبل القسمة ، باحى ، على اثنين

عادوا به معطماً ، مقيد اليدين

عقارب الساعة لا ترجع للوراء

قطارنا مر

فلا جلوى من البكاء

واستخدام الهيكل النظرى للمثل أو نسيجه الفنى يدفعنا إلى افتراض غياب
 الوحدة العضوية فى القصيدة . غير أننا نلاحظ على الفور أن البياتى ربط بين أجزاء

قصيلته التي تبدو كما لو كانت متناثرة ، ربطاً حياً عميقاً . . ليس نتاجاً لوحدة الموضوع ، وإنما هو نتاج الوحدة الدينامية الداخلية بين مختلف عناصر القصيدة من بناء موسيقى ونفس وفكرى وجمالى . فالمقاطع تتراوح بين بيتين وثلاثة وخمسة وسبعة ، كما يتراوح استخدام عدد التفعيلات بصورة حادة من مقطع إلى آخر . يؤدي ذلك إلى ما يشبه البناء السينمافونى للقصيدة فيلغى الشاعر من تكوينها البناء الهندسى من تناظرات وتقابلات وتقاطع أطراف ، ويبقى على الشحنة العاطفية والومضة الذهنية التي تتألق من تفجير المقاطع لهذه المجموعة الهائلة المركزة المتصارعة من التفاعلات : الأجنحة الذائبة ، والكفن الرمادى ، والوديان الداهلة ، والإله المباع ، وأسواق الدعارة . . لالتقى الصورة مع الأخرى فى وفاق شكلى آلى رتيب ، بل تصطدم كل صورة مع الأخرى ، وكل وزن مع الآخر ، وكل فكرة جزئية مع الفكرة التالية ، وهكذا يتوالى الصراع بين عناصر الشكل التعبيرى والبناء النظرى والتكوين النفسى والتركيب الجمالى . ويظل هذا التلاطم طويلاً بين مختلف أجزاء القصيدة ، يولد فينا القلق الحاد المرير بين أجنحة الشاعر الجليدية التي تنوب إن طارت بعيداً ، وعقارب الساعة التي هرولت فر القطار ، ولم يعد ثمة جدوى للبكاء . لقد كثف البياتى العراقيلى التي يضعها الزمن أمام كل فنان أصيل من مجتمع رجعى آسن وقوادين يقتاتون من الشعر والأجساد وأى شيء ومأساة فلسطين الراضية على حافة الأفق تنذر أجيالنا بأن الله يبيعه اليهود لأنه — هناك — مشرد طريد ، وكيف أن عقارب الساعة لا ترجع للوراء . هذه الجبال من الصعاب هي التي يفتح بها البياتى مشهد الننى والاغتراب والضباب فى حياته . ومن فوق أرض هذا الجبل علينا أن نردد مع البياتى ما قاله لجوركى :

الجبال مكسوة

بالثلج

والسماء بالسحب

ولم يزل إنساننا باسماء

للموت فى عشية الصلب

والأرض من أعماقها

لم تزل
تفيض بالعطاء والخصب

هذه الأبيات أشبه ما تكون بالشعار الذي يضيء لنا الطريق إلى متنى
البياتي . وسرنا نتابع الشاعر « الطريد » وهو يحلم :

حلمت
أنى هارب طريد
في غابة
في وطنى البعيد
تبعنى الدثاب
عبر البرارى السود
حلمت
— والفراق يا حبيبتى عذاب —
أنى بلا وطن
أموت في مدينة مجهولة
أموت
يا حبيبتى
وحلى بلا وطن

كما كان البياتي يصف قصيدته بأنها « أقوال » لنفترض فنياً أنها مجموعة
من الأمثال ، يأتي هنا ليقنعنا بأنه كان يحلم . إنه أسلوبه في التعبير غير المباشر
الذي يجسد إحدى حالات الثورة في الوجدان ضمن إطار يستجيب له قلب
المتلقى ووعيه . والحلم ليس إلا إحدى أدوات التعبير غير المباشر عند البياتي
فهناك التجربة الشخصية التي يلتقط الشاعر جزئياتها من واقع الحياة اليومية ،
لتلحم بالدلالة العامة التي يعيشها الغريب ، المنفى ، الضائع . والمكان في قصيدة
« صديقة » هو أقرب ما يكون إلى إحدى ملاهى الضياع ، وشخصيات القصيدة
هي الشاعر مع إحدى فتيات الضياع ، والزمان هو ذلك الوقت الضائع من العمر :

مائلتي موحشة ومقعدى جليد
 يادمية تجهل ما أريد
 عودى إلى بيتك
 يا صغيرتى
 عودى إلى فارسك الجليد
 عودى وخلينى هنا
 أمضغ قلبى
 أنزوى وحيد
 أنا إذا استيقظ فيك الشوق
 إنسان من الجليد
 عواطفى تركتها هناك
 فى دمشق
 فى مدينة الشمس التى فى الليل لا تغيب
 عودى إلى بيتك
 يا صغيرتى
 عودى

وخلينى على الصليب

صليب الشاعر إذن هو المنى الاضطرارى ، وليس هو الوجود ككل . وهو
 عندما يستخدم هذه القصة التى لم تكتمل كأسطورة بهتت نقوشها على حجر
 قديم ، إنما يتوسل إلى وجداننا العاطفى بأشد مثيراته عنفاً ، حتى يستيقظ وعينا
 على أن هذا النفى شيء محسوس داخل الزمان والمكان ، وليس حالة ميتافيزيقية
 خارج هذه الحدود . فما نستشعره فى عيني الشاعر من سأم وفجعة وضباب ، إنما
 هو نتاج ذلك الجليد الذى تفصل جباله بينه وبين وطنه . وفى بعض الأحيان
 كان الفنان يزاوج بين أداتين من أدوات التعبير . كأن يجمع بين الحلم والشخصية
 البديلة التى صورها فى أبى زيد السروجى ، ولكنه حين يجمع بين الأداتين ،
 فلأنما ليصل إلى معزوف جديد . يقول فى قصيدة من أروع قصائده هى
 « ثلاث رباعيات » :

رأيت في المنام
محبوبتي ، عارية ، ترقص في كأس من المدام
أردت أن أشربه ، لكنني غرقت في الكأس وفي
الظلام
لأنني كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان .

٢

أردت أن أعانق الأطفال في الطريق
أردت أن أشعل في قصائدي الحريق
لكنني غرقت في صمتي ، وفي بئر حياتي
الأسود العميق
لأنني كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان .

٣

وضعت قلبي في إناء ، ووضعت السيف في إناء
محبوبتي امتلكتها ، تقطر من شفاهها الصهباء
صلحت بالغناء
لأنني قتلت ذا الجلالة السلطان .

إن المزاوجة بين أداتين في التعبير - على المستوى النظري - هي خطوة
جديدة في طريق الصياغة غير التقريرية . وهي في مستوى التطبيق على قصيدة
البياتي هذه تغني الفكرة الأولى عن الشاعر أو الفنان الذي أهدر دم كرامته على
أعتاب السلطان ، تغنيها بالتجاوز والتخطي . فالشاعر هذه المرة قد تحول فجأة

عن موقف اللامبالاة وقتل السلطان . والتحول المفاجئ وعملية القتل ليستا إلا من قبيل المبالغات المسموح بها في الشعر ، لتجسيد مدى ما بلغت الحالة التي يشخصها الشاعر فنيا من موات دفع الغناء الانتهازي لأن يكون بطلا مرة واحدة !. هذا الميل إلى الخارق وغير المألوف هو إحدى النتائج المتولدة عن تراوج أداتين من أدوات التجربة الشعرية في التعبير عن نفسها ، فنحن لا نلبث أن نتذكر أن هذه البطولة الأسطورية المفاجئة كانت حلما . ولكن هذا التذكر لا يلغى إحساسنا العميق بصرامة المسئولية التي يستشعرها الفنان حتى النخاع . إن غربته — بالتحديد — هي ولادة مناخ الرعب الذي يوث إلى من بعيد ، ولا يتبدل نفسه بإيضاحه وتجسيده لهول ما عانى هو من ويلاته .

موقف الشاعر من الحضارة الأوربية شديد الوضوح في قصيدته « سماء بلا بحوم » حيث ترافقه المبالغة الشعرية في قوله إن مستنقعا في وطنه أجمل من بحيرة في ليل أوربا بلا ضياء . وقصيدته « حضارة الغرب » التي يراها عاهرة فاتها القطار، وقصيدته « أوربا العجوز » التي يراها مقطوعة الأثداء .

وإذا كان عبد الوهاب البياتي قد استخدم أبا زيد السروجي نموذجا للشاعر الوصول المهزوم ، فإنه في قصيدته « وداعا إستامبول » ينظر في المرأة فيرى ناظم حكمت — المنفى الآخر — وقد أصبحت شوارع إستامبول في غيابه في وحشة الأفول . لهذا لا يتزل المدينة حتى لا يراه ابن الشاعر مسهد العينين خجلا . وإذا كان الموت في المنفى هو لوعة الغريب ، فإن الموت في الوطن هو بطاقة الشهيد :

رفاقتا ماتوا
ولم يبق سوى الجدار
يسخر من أمواتنا
من ليلنا
المهار .

هكذا يقيم الشاعر جسراً من الهدف العظيم المشترك من شهيد المنفى وشهيد الوطن ، كلاهما يتعذب حتى الموت . بل إن هذا المنفى إذا عاد ، فإنه لن يجد

رفاق العمر . وهكذا يعود منسباً من جديد . ولكنه نفي مؤقت محدود بأسوار الطغاة
ونظامهم الرجعي ، فما لبثت بغداد — وطن الشاعر — أن نزعّت عن نفسها عار
القرون فدكت عروش الظلم والطغيان . لم يكن البياتي واحداً من الضائعين في
الحى اللاتيني ، بل كان تمزقه هو ذلك الانشطار المأساوي الحاد بين مشاركة شعبه
النضال من أجل حياة أفضل ، وبين بقائه المؤقت في مكان بعيد .

ولأن النفي في شعر البياتي ليس غربة وجودية أو ضياعاً لا انتمائياً ، فإن البناء
التعبيري في هذا الشعر لا يستلهم لغة الحياة وفق ما ينادى به إليوت ، بل وفق
ما تمر به التجربة الشخصية في وجدانه المحترق . فهو حين يتصور هذا المشهد :

طفل مصلوب

وحمامة

تنقر أقدامه

لوحة فنان زيتية

في مقهى منسية .

أو هذا المشهد :

لأن حياتي

بدونك ، يا فارس

مستحيلة .

كسرت فؤادي

ويتمتنى

في الطفولة

فلإننا نقول إن هذا التصور الشعري هو تحقيق للغة الحياة اليومية دون أن
نفترض في هذه الحياة فوضى وأرضاً خراباً تجمع في قصيدة واحدة بين بيت من
الشعر اللاتيني إلى حكمة صينية إلى حديث تافه لامرأة تافهة إلى صيحة من زقاق
مهجور من أزقة لندن . إن صورة الحياة في مخيلة إليوت الشعرية هي وليدة ذلك
الاضطراب الحضاري الذي يربك أذهان كبار المفكرين في الغرب . فالصورة
المشوشة هي لغة الحياة التي يفهمها الشاعر الغربي الحديث . أما صورة الحياة

في مخيلة البياتي وزملائه فلأنها لا تعتمد بدورها على التقيض : أى على الانسجام المنطقي المتناسك ، وإنما هي تستفيد من الإنسيابية المتفجرة بشحنات العاطفة والوجدان فلا تخضع القصيدة العربية الحديثة ، لأى « نظام » سابق على عملية الخلق الفنى . ولكنها في نفس الوقت تستلهم لغة الحديث من حضارة شعب يبنى حياته بالعلم والاشتراكية . لقد أفاد الشاعر العربي إذن من « نتائج » انعكاس الحروب الحضارى على إبداع إليوت فتحرر كثيراً من قيود الشكلية التقليدية وذهنيتها الميتة . إلا أنه رفض « أصول » أو « مقدمات » هذه النتائج ، لا لأن حضارته في مرحلة البناء فحسب ، بل لأن هذا البناء يتم في ظل نظام اجتماعى متقدم . لهذا كان الطفل المصلوب والحمامة التى تنقر أقدامه واللوحة الزيتية والفؤاد المكسور والطفولة اليتيمة ، كلها كلمات تشع بالحياة التى نحياها من حيث المسترى اللفظى ، وكلها كلمات سهلة ميسورة التركيب لأنها من قلب شاعر يعيش مع شعبه مرحلة بناء حضارى يبدأ من البساطة إلى التركيب ، وكلها كلمات صيغت في نظام شعرى تسمع خطاه الموسيقية وموجاته الانفعالية مع وقع الفكرة الإنسانية المتقدمة الكامنة في كل دقة قلب يخفق بها البياتي ، وكل ومضة ذهن يتألق بها عقله الشعرى الخالق .

٣

بالرغم من أن النغمة الرئيسية في شعر صلاح عبد الصبور هي الحزن ، فإن قصيدة « رحلة في الليل » تتسم بحزنها النابع من تجربة تختلف كيفياً عن مجموع تجاربه في بقية قصائد الديوان^(١) . فهي ليست تجربة مقصورة على نوع الحزن فحسب ، بل هي تمتد إلى نوعية المغامرة الجمالية أيضاً . جميع قصائد « الناس بلادى » يمكنك أن تعطيها نعتاً بسيطاً بغير جهد ، فهذا هو الحزن العاطفى ، وذلك هو الحزن الاجتماعى ، وهكذا . . أما « رحلة في الليل » فلا تمنحك هذه الفرصة اليسيرة في تصنيفها بإحدى خانات الحزن التقليدية ، لأن التجربة الشعرية في القصيدة تتجاوز المفهوم القريب للحزن ، لتجاوزها أصلاً مرحلة جمالية كاملة في حياة الشاعر الفنية ، إذا لم يكن في تاريخ الشعر المصرى الحديث .

(١) الناس في بلادى .

ولعل السمة الأولى التى تضى على هذه القصيدة قيمة ريادية ، هى « الشدول » .
وتكتسب « رحلة فى الليل » هذه الصفة من جماع العناصر الشمولية فى جزئياتها
الصغيرة . فالليل الذى يفتح به الشاعر قصيدته ، ليس هو الليل الرومانسى الذى
يعذب المحبين ، ولا هو الليل المضى الذى يقاسى منه المرضى ، ولا هو الليل
الجنسى الذى يتوق إليه الكثيرون .. هذه وغيرها ، ألوان جزئية من الليل الأكبر
الذى يتمثل فى افتتاحية صلاح :

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير

ويطلق الظنون فى فراشى الصغير

ويثقل القواد بالسواد

ورحلة الضياع فى بحر الحداد

نحن مقبلون إذن على « ليل شامل » ربما أحسست فيه بعذاب الحب ،
أو وحشية المرض ، أو سيطرة اللذة ، ولكن هذه كلها ليست إلا ألوان الإطار
الخارجى الذى يضم ليل صلاح عبد الصبور . فتلك المشاعر كلها بمثابة المدخل
التمهيدى إلى هذا الليل الكبير :

فحين يقبل المساء يقفر الطريق . . . والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق فض مجلس السمر

« إلى اللقاء — وافترقنا — نلتقى مساء غد »

« الرخ مات — فاحترس — الشاه مات »

لم ينجح التدبير ، إني لأعب خطير

أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير

الليل هنا أعمق من الظلمة العابرة التى تسبق ضوء الفجر ، لأنه فيما يبدو
لا فجر له . . عذاب هذا الليل لا يرادف السهاد ، إنما يرادف الإحساس
بالنهاية التى يعلنها تعبير الوداع « إلى اللقاء » ، وهو يرادف الغربة فى العالم ،
فالظلام محنة « الغريب » ، وهو يرادف الموت فلا بد أن يموت الملك فى لعبة
الشطرنج مهما كانت براعة اللاعبين . ولا يمكن أن تكون لعبة الشطرنج سوى
لعبة « الحياة والموت » ، فالليل عند صلاح هو عذاب المصير والغربة والموت ،
هو مدلول « شمولى » لا يقبل التجزئة . وهو كما قلت مجرد مقدمة إلى بقية عناصر

التجربة ، ولكنه يتضمن السمة الرئيسية فيها . فسوف نتعرف على هذا الشمول في المقطع الثاني ونحن نستمع بقلوب فزعة إلى قصة « الأجدل المنهوم » الذى يحط من السماء فجأة ليقتنص الطائر الصغير في عشه الآمن . ونزداد تعرفاً على هذا الشمول في المقطع الثالث مع « الطارق المجهول » . وفي المقطع الرابع مع « السندباد » . الشمول على هذا النحو يعنى تفتح التجربة على كافة المنافذ ، ومن ثم يستطيع الفنان أن يستوعب مختلف الوسائل التعبيرية في صياغتها . بل إن التفاعل بين شمولية التجربة وأدوات التعبير يضمن على هذه الأدوات أيضاً سمة الشمول . فلقد كانت النزعة الدرامية بين الحوار والقصة « الداخلية » من الوسائل التى أكدت هذه السمة بشكل قاطع :

وفي فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام
مازال فى عرض الطريق تأهون يطلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم سيكون

— « لاشيء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء »

— « الحمر تهتك الأسرار »

— « وتفضح الإزار »

— « والشعار . . والدثار »

ويضحكون ضحكة بلا تخوم . .

ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء

الحوار لا ينبثق بصورة آلية لأنه لا يتم من الخارج ، بل من أعماق التجربة الشاملة للحزن ، يتحول الليل إلى رمز للضياع . . فالمسرات الصغيرة كالنساء والحمر لا تجلب فى النهاية سوى الضحكات القصيرة الأجل ، السريعة الزوال بلا صدى . ومن هنا كانت الشطرة القصيرة فى الحوار ، والهدوء الموسيقى فى بقية الأبيات ، تأكيداً ملحاً على جوهر التجربة فى الإحساس بالحزن إحساساً ينتنى معه كل تجزئ لحساب العاطفة الشخصية أو الاجتماعية . فهو إحساس كيانى وكونى معاً ، هو رمز العلاقة بين الوجود والموجود، بين الذات والعالم . لهذا كان

الحوار تجسيدا دقيقاً لكل ما هو أعم وأكثر شمولاً ، من وداع الأصدقاء كل مساء ، إلى لعبة الشطرنج ، إلى الضحكات « الصريعة بالسكنة القلبية » . أما « القصة الداخلية » فتبرز بوضوح في المقطع الثاني « أغنية صغيرة » ، فالطائر الصغير الذى يعيش مع وحيدته الحبيب ، ينقض عليهما « أجدل منوم » ذات مساء :

ليشرب اللعاء
ويعلك الأشلاء واللعاء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتى . . حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين

إن البساطة الشديدة في اختيار التعبير الجزئى من هذا البناء لا ينبغي أن نخدعنا عن أهمية شكله الدرامى . ولعل هذا المقطع بالذات يثير التساؤل حول هذه الصديقة التى تخلفت القصيدة كلها كرمز للمحاطب ، فهى لا تقوم فى واقع الأمر مكان الحبيبة . والقصيدة بالتالى لا تتخذ شكل الرسالة . إن الأقصوصة الداخلية التى تتردد مع مأساة الطائر الصغير أو بشاعة الطارق المجهول لا تؤكد أن هناك طرفاً آخر فى العلاقة الرئيسية بالتجربة ، غير الكون أو هذا العالم . وهكذا تصبح القصة الداخلية لونا من ألوان المونولوج الداخلى يحسم لنا هذا « التناظر » فى هيكल التجربة . ولا ريب أن لعبة الشطرنج ووداع الأصدقاء وقصة السندباد ، كلها توحى بأن ثمة صراعاً بين نقيضين . كما أن نهاية اللعبة والضحكات التى بلا تخوم ومأساة الطائر ، جميعها توحى بنجاح أكيد لأحد هذين النقيضين هو المصير التراجيدى الحاد . فالصديقة إذن . أداة تعبيرية ، لجأ إليها الشاعر فى صياغة تلك الأقصوصة الداخلية كوسيط رمزى للحوار القائم بينه وبين العالم . ذلك أن صلاح عبد الصبور لم يتخل عن المجرى العاطفى فى قصيدته ، فهو يعتمد فى تجسيم أزمته مع الوجود على مركب عاطفى يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تبلور فى كياناتنا « كلا » شاملا لمأساتنا الكبرى . ولا أعرف شاعراً آخر – غير بدر شاكر السياب – أعطى الحوار الداخلى هذا المعنى . . . ومع هذا ترتفع

قيمة المحاولة في قصيدة صلاح على ما عداها في أنها لم تكن رمزاً سياسياً أو اجتماعياً ، ولكنها قضية القضايا في حياة البشر .

• • •

والسمة الثانية لهذه القصيدة الرائدة ، هي تعدد الصور واختلافها على الرغم من اشتراكها في وحدة شعورية ، وقضية فكرية واحدة . ولا أعتقد أن هناك من يختلف معي في القول بأن الفصل الأول في استخدام هذه الوسيلة التعبيرية يعود إلى ت . س . إليوت . فآية نظرة سريعة إلى « الأرض الحراب » أو « الرجال الجوف » أو « أربعاء الرماد » تؤدي بنا إلى هذه النتيجة . ولكن يتبقى للشاعر العربي — بعد ذلك — استخدامه الممتاز لهذه الأداة . فقد كان التناظر القائم منذ البداية في هيكل التجربة ، مبرراً هاماً عند صلاح عبد الصبور لأن يلجأ إلى « تنوع » الصور الموضوعية المعادلة لجراه الشعوري ، بحيث لا يفتقد هذا التنوع ما يمكن استخلاصه من « وحدة » . ويتم ذلك عادة بواسطة « المحور » الفكري الذي ينتظم مقاطع القصيدة . في المقطع الأول « بحر الحداد » مهد لنا الشاعر تجربته بالليل الذي ينفضه بلا ضمير ، وذكرى وذاع الأصدقاء ، ولعبة الشطرنج ، وأصوات الثلاثة التي تنداح في السكون مثل البكاء . وفي المقطع الثاني « أغنية صغيرة » كانت حكايته حزينة الختام لأن طائرته الصغير صرعه الأجلد المموم . وهو يصارحنا بأن حزن حكايته لم يأت عبثاً . بل لأنه حزين . . لماذا ؟ يجب في المقطع الثالث « نزهة الجبل » :

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه من تحت اللثام وجه بوم

لكن صوته الأجلش يشلخ المساء

« إلى المصير ! » . والمصير هوة تروع الظنون

وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل

أريد أن أعيش كي أشم نفحة الجبل

لكن هذا الطارق الشرير فوق بابي الصغير

قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم

ومعدى المصير . . والمصير مرة تروع الظنون .

يتضح لنا الجبل كرمز إلى الانطلاق أو العتق والخلاص ، فالترمة والوعد بها ليست إلا الرغبة في هذا التحرر من حركات لعبة الشطرنج ، من أظافر الأجلد المنيوم ، من المصير . ولكن المجهول له بالمرصاد ، فالمرعد لن يكون نزهة على الجبل — فهذه الرغبة في الخلاص لا تتجاوز عتبات الحلم — وإنما المرعد الحقيقي الوحيد هو المصير ، هو « الهوة » التي تروع الظنون . هكذا يؤدي التسلسل الشعوري منذ البداية . . فالتمهيد المساور بالليل والعذاب ولعبة الشطرنج ، والحكاية الحزينة التي تنتهى بقتل الطائر المسكين ، لابد أن تكون حلقتيها الثالثة هي ذلك « الطارق » الذي لا يحول بين الشاعر ونزهة الجبل فحسب ، بل بين ليله والفجر . إنه ليل بلا فجر ، فقبل أن تتبلج أضواء الفجر يتنظره المصير . هناك الهوة بين الليل والفجر . إن لعبة الشطرنج تختلف عن حكاية الأجلد المنيوم ، وهذه لا تقرب من واقعة الطارق المجهول . . إلا أن الصور الثلاث تتأزر فيما بينها في وحدة شعورية كاملة . ذلك أن الشاعر لم تغره فتنة إحدى الجزئيات دون غيرها ، بل كان همه الأول هو « الربط » الدينامي بين مختلف الصور التي تعكس واقعه النفسي الحزين . وإذا كان التناظر هو عماد التجربة الجمالية في القصيدة كلها ، فقد كان التناظر كامناً في كل مقطع منها : أولئك الذين يضحكون في ظلام الليل ضحكاً « كالبكاء » ، ذلك الطير الصغير وإلفه الحبيب يكفیان بحسوتا منقار ثم يفجأهما الأجلد المنيوم ، وهكذا أقبل الطارق المجهول في الوقت الذي يفكر فيه بنزهة الجبل . إن هذا التناظر في كل مقطع لم يشذ عن التناسق العام في تناظر القصيدة بأكملها . وهو لم يقتصر على التناظر الصوري . وإنما تضمن مختلف المستويات الفكرية والنغمية .

• • •

وإذا كان التناظر هو التناقض والتقابل في آن ، فإن الثلاثة مقاطع الأخيرة تصوغ السمة الثالثة في هذه القصيدة الهامة ، وهي « التركيب » بين المتناقضات . يقول الشاعر في المقطع الرابع « السندباد » :

في آخر المساء يمتلئ الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاس الخطوط
وينضج الجبين بالعرق
ويتلوى الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسبعوا حكاية الضياع في بحر العدم
السندباد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟
« السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت ! ! »
الندامي :

هذا محال، سندباد أن نجوب البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحمكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

إن الشاعر لا يترك رموزه معلقة في الفضاء . بل هو يربط بينها وبين
مقاطع التجربة من جهة ، وبينها وبين القارئ من جهة أخرى . نحن لم ننس
بعد المقطع الأول « بحر الحداد » ورحلة الضياع التي يقوم بها الشاعر خلاله أثناء
الليل . وما هوذا يلح في الأبيات الأخيرة على حكاية الضياع في بحر العدم .
فالعلاقة بين الرحلة والحكاية ، وبين الحداد والعدم ، هي علاقة ترادف لا أكثر .
وننتقل إلى مقلمة « السندباد » فنعثر على تلك الأوراق المطلسة الخطوط والجبين
الذي ينضج بالعرق والدخان . . فنحن إذن مع « فنان » يحوب رحلة العذاب

مع تجربة الخلق ، لعله يحقق نزهة الجبل على نحو من الأنحاء . وهذه هي همزة الوصل بين تلك المقدمة السريعة وبقية المقطع . فالسندباد هو نمط من الناس ، يعز عليه أن يجهل ذاته ووجوده فيبدأ رحلاته المغامرة من أجل « المجهول » . وبقية البشر يكتفون غالباً بالاستماع إلى هذه المغامرات التي تتكامل مع مضاجعة النساء وغرس الكروم ونبذ الشتاء في صياغة حياتهم الحادثة المستريحة المطمئنة . هذا « التركيب » من المغامرة والاستسلام ، يتولد عنه معنى « البطل المعذب » الذي سبق أن التقينا به في المقاطع الثلاثة الأولى . فهو وحيد في تجربته القلدة ، في رحلة الضياع ، وبحر العدم . وهو لا يلتقي مع المجموع إلا إذا أصبحت الرحلة مجرد حكاية تسهوى العقول الكسلى والقلوب الآمنة .

هذا التركيب بعينه هو ما نطالعه في المقطع الخامس « الميلاد الثاني » حيث يلعب الأطفال « لعبة العريس والعروس » وحيث يقسم العشاق بالعهد الذي لن يهون . . ثم يذكر فجأة « صديقتي ! عى صباحاً، هل ذكرت نزهة الجبل ؟ » فهو لا يستطيع أن يذكر الميلاد وأفراح الحياة إلا وتنقض عليه ذكرى نزهة الجبل . . . ليس شيئاً طبيعياً أن تم أفرح الشر بالخلاص والانطلاق والتحرر ؟ ولكنه يعود في المقطع السادس « إلى الأبد » فيذكر لعبة الشطرنج ، لا ليربط بين البداية والنهاية فحسب ، بل ليجمع بين أطراف الصراع في وحدة تركيبية واضحة :

لتكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد ! وبعد غد !

سنلتقى إلى الأبد

• • •

لو أضفنا إلى السمات السابقة لرحلة في الليل ، ما اشتملت عليه من تأثيرات بالأساطير الشعبية والتراث الشعبي والثقافة الغربية والشرقية بغير أن تنتقص هذه التأثيرات من أصالة التجربة ، فإننا نضطر إلى التوقف عند المكتسبات العديدة التي أثرت بها هذه القصيدة شعرنا الحديث ، بل نستطيع أن نحدد لماذا كانت رحلة في الليل قصيدة رائدة .

وسوف أستخدم للتليل على أهمية هذه القضية منهج التناظر الذي أجاد

الشاعر استخداماً في قصيدته . . ذلك أننى سأناول قصيدته « الظل والصليب » من ديوانه الثانى « أقول لكم » للمقارنة بينها وبين « رحلة في الليل » من عدة زوايا .

الزاوية الأولى وهى « شمولية التجربة » تتحقق في الظل والصليب ، بصورة تقريرية ، ولا أقول تجريدية كما قد يظن الشاعر ، إذ أن هناك فرقاً واضحاً بين التقرير والتجريد . . فالتجريد يحدث في اللحظة التى يحيل فيها الفنان الاهتمامات الجزئية إلى قضية كلية . أما التقرير فهو الصياغة المباشرة للتجربة . بل إن تعبير « التجربة » يتردد كثيراً في اللهاق بالمباشرة والتقريرية . فالتجربة تتطلب تجسيدا ومعادلا موضوعيا حتى يمكن القول بأنها تحققت فنياً . والتجسيم ربما يتم بواسطة الأسطورة الواحدة التى تعانق أجزاءها مدلولات التجربة . وربما يتم بواسطة إشارات أسطورية عديدة ، تماثل الإشارة الواحدة منها إحلى جزئيات التجربة . وقد يلجأ الشاعر إلى صور من التاريخ المعاصر أو القديم ، أو من حياتنا اليومية . ولقد تمس صلاح عبد الصبور في شعره على مختلف هذه الوسائل ، بل كان كثير التنقل من الاستخدام الرومانسى للرمز أو الصورة ، إلى الاستخدام الواقعى أو الكلاسيكى . أى أننا ، ونحن نقرأ الظل والصليب نقف حقاً بإزاء شاعر كبير ورائد . ومن جانبى أعتقد أن ديوان « أقول لكم » بأجمعه يغلب عليه الطابع التجريبي . فالشاعر يكاد يهجر الغنائية التى كانت تسم « الناس في بلادى » . وهو يحتكم في معظم الأحيان إلى المنطق الفكرى في تبرير وجوده . إلا أننا لانكتشف امتداداً أصيلاً في الديوان لرحلة في الليل ، فهى القصيدة الوحيدة في ديوانه السابق التى تحمل كافة السمات التى حاول تحقيقها في « أقول لكم » ، ومع هذا نراها لم تتحقق أو تزدهر . فبعد أن كان الشاعر يقدم لتجربته برمز شامل لجوهرها يستمد من أكثر الصور لديه تعبيراً كالليل ، يدفع إلينا الآن تجربته بانفعال صارخ :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة . ويهبط السأم .

أى أننا لا نفاجأ بتجربة خصبة متعددة الأبعاد ، بل نستقبل النتائج الانفعالية فحسب . لهذا جاء التشبيه هو الحامة الفنية الأساسية . والتشبيه في ذاته ليس عيباً ، ولكنه إذا أقبل كبديل جزئى عن شمول التجربة ، فإنه يفقد قدرته على تجسيد جوهرها . وتلتقى « الحكمة البليغة » مع التشبيه القريب المنال ، فيقول الشاعر :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميتة ، وعدت دون موت

وبالرغم من الوحدة الفكرية التى تتخلل هذه الأبيات ، وما سبقها . . فإننا لا نكتشف مجرى شعورياً محدداً . ولقد وضع الشاعر يده على معين لا ينضب في اختياره للظل ، والصليب ، ولكنه لم يستخلفهما قط كبديل موضوعي للتجربة ، على تقيض ما نرى عند ت . س إليوت في استعماله لسلسلة من الكنايات حول « الكلمة » أدق ما في المعانى التجريدية المسيحية — كما يقول ألن تيت (١) — وقد نجحت في خلق الأثر الوجداني الذى تحدثه التجربة للقارئ . يردد إليوت :

If the lost Word is lost, if the spent Word is spent.

If the unheard, unspoken.

Word is unspoken, unheard.

Still is the unspoken Word, the Word unheard.

The Word without a Word, the Word Within.

The world and for the world.

لئن كانت الكلمة المفقودة مفقودة ، ولئن كانت

الكلمة المبلولة مبلولة

لئن كانت الكلمة غير المسموعة غير المنطوقة

غير منطوقة ، غير مسموعة

فما زالت موجودة الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة

(١) راجع كتابه « مترجم العربية » دراسات في النقد « بقلم عبد الرحمن ياغى .

غير المسموعة

الكلمة بدون كلمة ، الكلمة في

العالم ، ومن أجل العالم

إن المعنى التجريدى في هذه الأبيات ، قد ارتدى شكلا غير تجريدى على الإطلاق ، هو الإلحاح الصوتى — بالصورة والوزن — على ذلك المعنى الذى لا يبعد كثيراً عما أراده صلاح عبد الصبور . لم يكن الظل أو الصليب إلا هيكلًا أسطوريًا يسمر الشاعر على خشبته أو طيفه مأساة الإنسان الذى يحيا بلا ظل ، وبلا صليب . التجربة في وجدان الشاعر ، كبيرة حقًا . أتصورها في كارثة البطل التراجيذى المعاصر — إنسان القرن العشرين — حين يحس فجأة بجذعه يتهاوى في الفراغ ، لاتسندة عقيدة أو قيمة أو نظرية ، إنسان بلا نير يحمله ، بلا صليب ينتف عليه دماء التجربة ، فتكتسب حياته دلالة ، ووجوده معنى . إنه شهيد من نوع جديد ، فهو لا يستشهد بالموت ، وإنما بالحياة ، بالحياة — هكذا — عبثًا في عبث . لهذا يسأم اللعبة ، ويصبح الملل هو الصليب الحديد لإنسان هذا العصر والأوان :

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأم

يزنى بها سأم

يموتها سأم

هكذا أتصور تجربة الشاعر قبل أن تولد ، وهكذا نقرأها بعد الميلاد ، فما أبعد المسافة بين الاثنين ؟ لقد توافرت لهذه التجربة أبعاد فكرية لم تتوافر لرحلة في الليل ، فقضت عليها بدلا من أن تزيد غنى . « رحلة في الليل » تقول لنا ما أبشع المصير ، ولكن فلننظر في الحلبة ، لا ينبغي أن نرفع الراية البيضاء . « الظل والصليب » تبدأ من هذه النهاية فتقول لنا : مصيرنا الذى نعيشه أكثر بشاعة ، فنحن نموت مرتين ، الأولى نموتها على ظهر هذه الأرض ، والأخرى في جوفها ، ما أبشع موتنا الأول — في هذه الحياة ، في هذا العصر — بلا صليب ، فالموت الآخر يتم على صليب المجهول أو القدر ، وكان أجدادنا يموتون في سبيل إحدى القيم ، أما نحن — شهداء القرن العشرين — فقد سحبت الأرض من تحت أقدامنا ،

وعلينا أن نعيش في عمار الزلازل والبراكين التي تغلي في أعماقنا في صورة الملل ،
في إطار من السأم ! التجربة هنا ، عميقة الغور إلى حد بعيد ، ومن حرارتها التي
ألهبت وجدان الشاعر وفكره ، سارع إلى صياغتها وهو ما يزال في مرحلة الانفعال
الساخن ، ومن ثم بقيت في مرتبة باردة من المباشرة والتقريبية ، فمن حيث أراد
الشاعر توصيل التجربة في دفقة شعورية حارة كتلك التي تكوى ذرات دمه ، لم
يستطع أن يثير فينا نفس الإحساس والانفعال ، ذلك أنه لم يجسم هذا الشعور
في صور قادرة على عكسه في كيان القارئ ووعيه .

* * *

مقطعان اثنان فقط ، هما اللذان حاول فيهما الشاعر أن يجسد عاطفته
وتجربته وقضيته ، فقال في المقطع الثاني :

قلم لي
لا تلمس أنفك فيما يعنى جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنى
وجهي في مرآتي مجذوع الأنف

وهي صورة جزئية جميلة بلا شك ترمز إلى التطلع والشوق إلى المعرفة ، وكيف
يقابل الإنسان الذي يحمل هذه الصفات بالزجر ، غير أن باطنه مليء بالمرارة
لأن هذه الصفات التي يحملها في حالة هزيمة وانكسار ، لأن السأم قتل الرغبة
في التطلع ومعرفة المجهول ، لأن أنفه « مجذوع » في مرآة نفسه التي لا يراها
الآخرون . ولكن هذه الصورة الجزئية تفقد فعاليتها لانعدام همزة الوصل الشعورية
بينها وبين بقية المقاطع ، فهي مستوى تجسيمي معين ، وما قبلها تقريرى مباشر ،
وما بعدها مستوى تجسيمي من نوع مختلف لا يستبدل التناظر بمنهج آخر يثرى
التجربة ويضيف إليها ، ولا يبقى على التناظر الذي عرفناه في القصيدة السابقة
قادراً على حمل العبء .. لهذا لا تكتسب هذه الصورة الجميلة سمة الشمول ،
بل تصبح أداة « جزئية » ثمينة ، لا تؤدي عملها ما دامت لا تنتمي — من حيث
وظيفتها الفنية — إلى بقية الجهاز .

المقطع الثالث يقدم لنا الصورة الثانية :

ملاحنا مات قبيل الموت ، حين ودع الأصحاب .
والأحباب ، والزمان ، والمكان
عادت إلى قمقمها حياته ، وانكمشت أعضاؤه ، وبمال
ومد جسمه على خط الزوال
يا شيخنا الملاح ، قلبك الجرىء كان ثابتاً ، فماله استطير
أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد . . .
ثم قال :

— هذى جبال الملح والقصدير

فكل مركب تخبئها تدور

تخطمها الصخور

وانكبنا . . ندنو من المحطور ، لن يهلتنا المحطور

— هذى إذن جبال الملح والقصدير

وافرحا . . نعيش في مشارف المحطور

نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير

وبعد آلاف الليالي من زماننا الضرير

مضت ثقلات الخطى على عصا التدبر البصير

هذه الصورة الرائعة لإنسان هذا العصر الذى يرتقى فى أحضان المغامرة ،
ولكنه لا يعيش ليعتصر ، ولا يعيش لينهزم ، ولكنه يموت قبل أن يصارع التيار . .
هذه الصورة لا يلتقى منسوبها مع المستوى الانفعالى للتجربة بشكل عام ، ولا يلتقى
مع بقية المقاطع بشكل خاص . فالملاح كتجسيم موضوعى لإنسان عصرنا ، يحمل
ذروة التعبير عن مأساة هذا الإنسان فى هذا العصر ، فهو يشير إلى جبال الموت
ويحكى قصة القدر ويعوص إلى القرار فى سلام لقد حولنا الملل إلى آلهة بالرغم
منا ، بل تم ذلك دون أن نعطى الكلمة الأخيرة قبل الإعدام . ومعنى ذلك أن
السأم هو أحد عناصر موتنا ، هو المقدمة التمهيدية إلى مصيرنا البشع . والمؤسف حقاً ،
أن المقدمة أكثر بشاعة من النتيجة .

صلاح عبد الصبور لا يربط بين أجزاء « الظل والصليب » ربطاً دينامياً ،

فالمدخل الطويل الصارخ بالسأم ، يتلوه الأنف المجدوع في المرآة ، تم الملاح
الصريع ، فهذه الخاتمة :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك

إنه الملل ، في النهاية ، هو الصليب . وهو القاتل . وهو من يقيدون جرائمه
دائماً « ضد مجهول » . الخيط المعكرو إدن . شديد الوضوح . فالسأم — في
المستوى النظري — هو الذي يتسلل من المدخل عبر المرآة والأنف المجدوع . وهو
الذي يغري الملاح بالمغامرة والاستسلام في آن واحد ، وهو الذي يجعل من الحق
الضائع بطلا لهذا الزمان . غير أن الخيط الفكري وحده لا يصنع شيئاً . لا يكسب
التحربة وهج الحياة ، لا يملأ شرايينها بالدم . ولا يسرى في خلاياها مسرى
الكهرباء . التجسيم الموضوعي ذو المحتوى العاطفي هو وحده الخالق المبدع للتجربة
الشعرية النابضة ، ثم التقارب بين مستويات هذا التجسيم في مختلف مقاطع
القصيدة . يخلق التوازن والتناسق في هيكل التجربة الشعرية ككل . وبغير
هذين العنصرين لا يتحقق التكامل النغمي أو المحور الدرامي أو الانسجام في وحدة
القصيدة ، وهذا ما انحدرت إليه قصيدة « الظل والصليب » بالرغم من خطورة
تجربتها وغناها « على المستوى النظري » وبالرغم من روعة تجسيم بعض أجزائها
« في المستوى التطبيقي » ولكنها — في الطريق من النظرية إلى التطبيق — سقطت
ضحية الانفعال الحار الذي لم يبرد أثناء عملية الخلق . لقد توافرها ما لم يتوافر
« لرحلة في الليل » من أبعاد فكرية ، ولكنها لم ترتفع إلى مستوى تلك القصيدة
الرائدة ، لأنها افتقدت أدوات التعبير القادرة على تجسيد العاطفة والانفعال
وإثارتها في وجدان القارئ بصورة مماثلة أو قريبة من الإحساس الأصلي عند
الشاعر .

لذلك أبادرُ إلى القول بأن «رحلة في الليل» مائز في مقدمة إنتاج الشاعر صلاح عبد الصبور ، بل في مقدمة الشعر المصري الحديث . ولشد ما يؤلني ألا أجد لها امتداداً—ولا أقول شبيهاً— في شعر صلاح أو غيره . وإني أتوقع لهذا الامتداد أن يكون أكثر ازدهاراً ، فلا يصبح الشاعر مجرد «شاهد» لعصره ، بل تنمو تجربته لتصبح «رؤيا» لعالم جديد ، وهي المحاولة التي بذلها صلاح في «أقول لكم» بإخلاص شديد . إلا أن غلبة الطابع الانفعالي على التجربة الشعرية لم يتح لها من النضج ما ترتفع به إلى مستوى الرؤيا، ففي غمرة الإحساس المتضخم بالتجربة الجديدة ، تناسى الشاعر — فيما يبدو — حاجتها إلى مرحلة كافية للنضج حتى لا يتعارض الفكر مع الشعر. إلا أن هذه النتيجة لا تخص المحاولة الريادية — في شعرنا المصري — قيمتها ، فلئن كان ديوان «أقول لكم» يغلب عليه التجريب فإن الشعر العربي الحديث بأكمله ما يزال في مرحلة تجريبية ، ويكفي صاحب «الناس في بلادى» و «أقول لكم» أنه ارتاد الطريق المحفوف بالمخاطر إلى خلق شعر حديث بحق ، أخفق في بعضه ، ونجح في بعضه الآخر ، ولكنه في الحالين كان رائداً شجاعاً .

فهرس اللا علام الشخصيات واللاما كن

١

- ١ - ابراهيم (شخصية فنية في «مأساة الحلاج» لصالح عبدالصبور) ٩٩
- ٢ - ابراهيم (شخصية شعرية ليويسف الخال) ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٨١ ، ١٨٢
- ٣ - ابراهيم (حافظ) ٤٣
- ٤ - ابراهيم (محمد طلبه) ٢٠١
- ٥ - ابن احمد (الخليل) ١٠٨
- ٦ - ابن برد (بشار) ١٠٤
- ٧ - ابن خلدون ١٠٥
- ٨ - ابن رشيق ١٠٥
- ٩ - ابن الرومي ١٠٤ ، ١٦١
- ١٠ - ابن سينا ١٠٤
- ١١ - ابن قتيبة ١٠٤
- ١٢ - ابن المعتز ١٠٥
- ١٣ - ابو تمام ٢٢ ، ١٠٤
- ١٤ - ابو حديد (محمد فريد) ٣١ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٢٠٧
- ١٥ - ابو الحسن ٣٥
- ١٦ - ابو ربيعة (عمر بن) ٣٤
- ١٧ - ابو سنه (محمد ابراهيم) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٠
- ١٨ - ابو شادي (د. احمد زكي) ٤١ ، ٤٣
- ١٩ - ابو شقرا (شوقي) ٧٦
- ٢٠ - ابو شبكة (الياس) ١٠٨ ، ١٦٠
- ٢١ - ابو العتاهية ١٠٤ ، ١٠٥
- ٢٢ - ابو الصلاء ٢٠٤

- ٢٣ - ابو فواس ١٩ ، ٣٢ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
 ٢٤ - اديب (البير) ٣٧
 ٢٥ - ادونيس (علي احمد سعيد) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١٠٠ ، ١١٠ ،
 ١١١ ، ١١٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٨ ،
 ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٩
 ٢٦ - اراغون (لويس) ١٧ ، ١٨ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
 ٢٧ - استامبول ٢٢٧
 ٢٨ - اسماعيل (د . عز الدين) ٥٥ ، ١١٥
 ٢٩ - اسماعيل (محمود حسن) ٣١ ، ٥٥
 ٣٠ - اشعيا (احد انبياء التوراة) ٨٨
 ٣٢ - افشنكو (يوجين) ١٨
 ٣٣ - افريقيا ١٧٨
 ٣٤ - اليوت (ت . س) ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٧٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ،
 ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٣١ ، ١٤٨ ، ٢١٣ ،
 ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٣ ، ٢٣٨
 ٣٥ - اميركا ١٠٧ ، ١١٨ ، ١٣٠ ، ١٧٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٢
 ٣٦ - انيس (د . عبد العظيم) ٤٢
 ٣٧ - اهرنبورغ (ايليا) ٤٩ ، ٢٠٣
 ٣٨ - اودن ١٥٠
 ٣٩ - اورفيوس (شخصية اسطورية) ١٦٣ ، ١٨٦
 ٤٠ - اوروبا ١١٨ ، ١٣٠
 ٤١ - الابنودي (عبد الرحمن) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧
 ٤٢ - الاخفش ٣٥
 ٤٣ - ايلوار (بول) ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩
 ٤٤ - ايليا (احد انبياء التوراة) ٨٨
 ٤٥ - ايوب (كامل) ٧٥

ب

- ٤٦ - بابل ٩٧
 ٤٧ - البارودي (محمود سامي) ٢٠ ، ٤٢ ، ٤٦
 ٤٨ - باريس ٢٠٢

- ٤٩ - الباقلاني ١٠٥
 ٥٠ - باكثير (علي احمد) ٣١ ، ١٠٨ ، ١١٢
 ٥١ - بانوش (ماريا) ٢٠١ ، ٢٠٢
 ٥٢ - باوند (عررا) ١١ ، ١٨ ، ١١٤
 ٥٣ - بايرون (اللورد) ١٤
 ٥٤ - البحاري (محمد) ١١٦
 ٥٥ - براكس (غازي) ١٠٣ ، ١٠٤
 ٥٦ - برلين ٢٠٢ ، ٢٠٣
 ٥٧ - بروست (مارسيل) ١١
 ٥٨ - بروفروك (شخصية شعرية لاليوت) ١٤
 ٥٩ - بروميثيوس (شخصية اسطورية يونانية) ٩٤ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٩٦
 ٦٠ - برونو ١٠٠
 ٦١ - بريخت (برتولد) ٦٥
 ٦٢ - بعداد ٢١٩ ، ٢٢٨
 ٦٣ - بو (ادغار الان) ١١٠
 ٦٤ - بودلير ١٦
 ٦٥ - بور سعيد ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨
 ٦٦ - البياتي (عبد الوهاب) ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩
 ٦٧ - بيرس (سان خون) ١٧ ، ٩٤
 ٦٨ - بيكاسو ٢٠٣

ت

- ٦٩ - تامر (زكريا) ٤١
 ٧٠ - ترومان ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٣
 ٧١ - تشوسر ١٦
 ٧٢ - توفيق (بدر) ٧٥ ، ٨١
 ٧٣ - التونسي (بيرم) ٣٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١

٧٤ - تونغ (ماوتسي) ١٨٨



- ٧٥ - جابر (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٧ ، ١٦٦ ، ١٦٥
 ٧٦ - جامين (صلاح) ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ،
 ٦٦ ، ٦٧
 ٧٧ - جبرا (جبرا ابراهيم) ٢٨ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٨٥ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ،
 ٩٤ ، ٩٧ ، ١٣٩
 ٧٨ - حبران (حبران خليل) ٣٥ ، ٨٧ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٢
 ٧٩ - الجبل (بدوي) ٣٨
 ٨٠ - الجزائر ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٨ ، ١٩٢ ، ٢٢١
 ٨١ - جواد (كاظم) ٣٨
 ٨٢ - الجواهري (محمد مهدي) ٣٨
 ٨٣ - جميلة (البطلة الجزائرية وشخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
 ٨٤ - جوليانا (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٦ ، ١٦٧
 ٨٥ - جولييت (بطلة مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
 ٨٦ - جومو (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٧
 ٨٧ - جويس (جيمس) ١١
 ٨٨ - الحيوسي (د . سلمى الخضراء) ١٤٢



- ٨٩ - الحاج (انسي) ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥
 ٩٠ - حاوي (خليل) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١١٤ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٤٩
 ٩١ - حجاب (سيد) ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨
 ٩٢ - حجازي (احمد عبد المعطي) ٢٥ ، ٤٩ ، ٥١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ،
 ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٤٢
 ٩٣ - الحجازي (زكريا) ٤١
 ٩٤ - حداد (فؤاد) ٥٨ ، ٥٩
 ٩٥ - الحداد (نجيب) ١٠٦ ، ١٠٧
 ٩٦ - الحريري ٢١٩

- ٩٧ - حسن (محمد عبد العني) ١٠٨
 ٩٨ - حسين (د . طه) ٢٠ ، ٢١ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ١٠٣
 ٩٩ - حقي (بديع) ٢٨ ، ٤١
 ١٠٠ - حكمت (باطم) ١٧ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٢ ، ١٢٢ ، ١٤٩ ، ١٦٤ ،
 ٢٢٧ ، ١٦٥
 ١٠١ - الحلبي (فراسيس مراش) ١٠٦
 ١٠٢ - حمزه (عبد القادر) ٥٧
 ١٠٣ - حبا (توفيق) ٢٠١
 ١٠٤ - الحوماني (محمد علي) ٢٨
 ١٠٥ - الحيدري (بلند) ٢٨ ، ٧٦

خ

- ١٠٦ - الحال (يوسف) ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٢ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٦ ،
 ١٢٧ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ،
 ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨
 ١٠٧ - خالص (د . صلاح) ٢٦
 ١٠٨ - الخطيب (يوسف) ٢٨
 ١٠٩ - الحفاجي (ابن سنان) ١٠٥
 ١١٠ - خميس (شوقي) ٧٥
 ١١١ - حوري (رثيف) ٢٨ ، ٤١
 ١١٢ - الخيام (عمر) ٩٨

د

- ١١٣ - درويش (الشيخ سيد) ٥٨
 ١١٤ - دسقل (أمل) ٧٥
 ١١٥ - الديب (بدر) ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨
 ١١٦ - ديكارت ٢٠

ز

- ١١٧ - زامبو ١١٤
 ١١٨ - الراوي (عدنان) ٤١
 ١١٩ - رزوق (د . اسعد) ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ،

١٢٩ ، ١٤٢

- ١٢٠ - رورنتال ١٥ ، ١٦
 ١٢١ - روسيا ٢١٢
 ١٢٢ - روميو (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
 ١٢١ - الريحاسي (امين) ١٠٨
 ١٢٤ - الرئيس (رياض نجيب) ٧٦

س

- ١٢٥ - سارتر (جان بول) ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٨٦
 ١٢٦ - ستويل (ايديث) ٧٣
 ١٢٧ - ستيتيه (صلاح) ٤٩
 ١٢٨ - السحرتي (مصطفى عبد اللطيف) ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣
 ١٢٩ - السروجي (ابو زيد - شخصية شعرية للبياتي) ٢١٩ ، ٢٢٠ ،
 ٢٢٥ ، ٢٢٧
 ١٣٠ - سرور (نجيب) ٤٣ ، ٧٥ ، ١٤٢
 ١٣١ - سعد (د. علي) ٢٦
 ١٣٢ - سعيد (د. حائدة) ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥
 ١٣٣ - سقراط ١٠٠
 ١٣٤ - سكوت (وولتر) ٣٤
 ١٣٥ - سند (كيلاني) ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٠٠
 ١٣٦ - سندباد (شخصية شعرية لعبد الصبور) ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ،
 ٢٣٥ ، ٢٣٦
 ١٣٧ - السودان ١٦٩
 ١٣٨ - سوريا ١٥٥ ، ١٥٦
 ١٣٩ - السياب (بدر شاكر) ٥ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ٥٣ ،
 ٥٥ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٧ ، ١١٤ ، ١٣٩ ، ١٤٩ ، ١٥٩ ،
 ٢٠٤ ، ٢٣٢
 ١٤٠ - السيد (احمد لطفي) ٥٧
 ١٤١ - السيد (مهران) ٧٥
 ١٤٢ - سيريف (شخصية اسطورية يونانية) ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٧١

ش

- ١٤٢ - شار (ريديه) ١١٤
 ١٤٤ - شاهين (نجيب) ١٠٧
 ١٤٥ - الشبلي (شخصية فنية في « مأساة الحلاج » لعبد الصبور) ٩٩
 ١٤٦ - الشدياق (احمد فارس) ١٠٦
 ١٤٧ - الشرقاوي (عبد الرحمن) ٤٢ ، ١٠١ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ،
 ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ،
 ٢١٤

- ١٤٨ - شكري (عبد الرحمن) ٢٠ ، ٢٢ ، ٤٢
 ١٤٩ - شكسبير ١٦ ، ٢١ ، ٢٠٧
 ١٥٠ - شلي ١٤
 ١٥١ - الشواف (خالد) ٤١
 ١٥٢ - شوبان ٢٥
 ١٥٣ - شوقي (احمد) ٢٠ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ١١٩
 ١٥٤ - شوشه (فاروق) ٧٥

ص

- ١٥٥ - صايغ (توفيق) ٢٨ ، ٤٩ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ،
 ٩١
 ١٥٦ - صبحي (حسن عباس) ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ،
 ١٧٤ ، ٢٠٠
 ١٥٧ - صبحي (محيي الدين) ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠
 ١٥٨ - صنين (حبل في لبنان) ٢٢٢
 ١٥٩ - صيدح (جورج) ٤١ ، ١٠٢
 ١٦٠ - الصين ٢٠٢

ط

- ١٦١ - طراد (ميشال) ٦٨ ، ٦٩
 ١٦٢ - طروادة ٢١٩
 ١٦٣ - طه (علي محمود) ٣١

١٦٤ - طوقان (مدوى) ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٩ ، ١٤٢

ع

١٦٥ - العالم (محمود امين) ٢٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٢

١٦٦ - العامل (رشدی) ٧٦

١٦٧ - عباس (د. احسان) ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤

٢١٢ ، ٢١٤

١٦٨ - عبد الحليم (ابراهيم) ٢٠٢

١٦٩ - عبد الحليم (كمال) ٤٢

١٧٠ - عبد الحميد (ابان ابن) ١٠٤

١٧١ - عبد الرحمن (د. عائشة) ٥٢

١٧٢ - عبد الصبور (صلاح) ٢٠ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ٤٩

١٠٠ ، ٩٩ ، ٩٨ ، ٩٥ ، ٧٢ ، ٦١ ، ٥٢ ، ٥١ ، ٤٩

١٠١ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦

١٢٦ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ٢٠٢ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٤٢

٢٢٣ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٢

١٧٣ - العراق ١٦٥ ، ٢١٤ ، ٢١٦

١٧٤ - عروس (ابن) ٥٦

١٧٥ - العسكري (ابو هلال) ١٠٢

١٧٦ - العقاد (عباس محمود) ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٤٢ ، ٥١ ، ٥٥

١٤٦ ، ١٦١

١٧٧ - عقل (سعيد) ٧١ ، ١٠٨ ، ١١٩

١٧٨ - عمار (كمال) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٠

١٧٩ - عواد (موريس) ٦٩ ، ٧٠

١٨٠ - عوض (د. لويس) ٢١ ، ٢٦ ، ٢٢ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩

٤٠ ، ٥٢ ، ٥٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧

٢١٠

غ

١٨١ - غاليلى ١٠٠

- ١٨٢ - غاندي (المهاتما) ٢١٤
 ١٨٣ - غانم (عبد الله) ٦٩ ، ٧٠
 ١٨٤ - غنيم (عبد الرحمن) ٨٠
 ١٨٥ - غوركى (مكسيم) ٢٢٣
 ١٨٦ - غيرالدي (بول) ١٦٠

ف

- ١٨٧ - فاليري ١١٤
 ١٨٨ - فرمان (غائب طعمه) ٢٦
 ١٨٩ - الفزاوي (الربيع بن ضبيع) ٣٥
 ١٩٠ - فلسطين ٢١٥ ، ٢٢٣
 ١٩١ - فهمي (عبد العزيز) ٥٧
 ١٩٢ - فياتنام ٢٠٣
 ١٩٣ - الفيتوري (محمد) ٢٨ ، ٧٥

ق

- ١٩٤ - القاهرة ٢١٠ ، ٢١٣
 ١٩٥ - قباني (نزار) ٤٩ ، ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ،
 ١٥٩ ، ١٦٠
 ١٩٦ - القط (د. عبد القادر) ٣٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ١٠٣
 ١٩٧ - قطرب ٣٥

ك

- ١٩٨ - كاسترو ١٩٤
 ١٩٩ - كافكا (فرانز) ١١ ، ١٢١
 ٢٠٠ - كيلنغ (رديارد) ١٢٢
 ٢٠١ - كمال الدين (د. جليل) ٥٣ ، ٥٤
 ٢٠٢ - كمبردج ٢٠٧
 ٢٠٣ - كوبا ١٩٤

- ٢٠٤ - كوريا ٢٠٣
 ٢٠٥ - كوليردج ١٤ ، ٢٠
 ٢٠٦ - الكونفو ١٦٦
 ٢٠٧ - كيتس ١٤

ل

- ٢٠٨ - لاوكون (اسم تمثال وعنوان كتاب لسنغ) ٨٥
 ٢٠٩ - لبسنان ١٦٥
 ٢١٠ - لطفي (احمد) ١١٦
 ٢١١ - لندن ١٦٥ ، ١٦٩ ، ٢٢٨
 ٢١٢ - لوركا (غارسيا) ١٧ ، ٤٩ ، ١٤٩
 ٢١٣ - لومومبا (بياتريس) ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨
 ٢١٤ - اللاهوتي (يوحنا) شخصية انجولية ٨٤ ، ٨٨
 ٢١٥ - ليفيز ١٣ ، ١٤ ، ١٥

م

- ٢١٦ - المازني (عبد القادر) ٢٢ ، ٤٣
 ٢١٧ - الماغوط (محمد) ٨٥ ، ٩٤ ، ١٤٢
 ٢١٨ - ماكبث (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
 ٢١٩ - المتنبي (ابو الطيب) ١٠٤ ، ١١١
 ٢٢٠ - مصرم ٤٣
 ٢٢١ - محفوظ (عصام) ٧٦
 ٢٢٢ - محمد (محيي الدين) ٥٥
 ٢٢٣ - محمود (د. زكي نجيب) ٥١
 ٢٢٤ - مدريد ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠
 ٢٢٥ - مروة (د. حسين) ٢٦
 ٢٢٦ - مريم (العذراء) ٨٦
 ٢٢٧ - مريم (المجدلية) ١٨٤
 ٢٢٨ - المسيح (يسوع) ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٢٧ ، ١٣٨ ، ١٤٤ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥
 ٢٢٩ - مصر ١٦٥ ، ٢٠٢
 ٢٣٠ - مطر (محمد عفيفي) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٥ ، ١٤٢ ، ١٨٩ ، ١٩١ ،

١٩٢ ، ٢٠٠

- ٢٢ — مطران (خليل) ٤٣ ، ٤٤
 ٢٢ — المعداوي (انور) ٢٦ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣
 ٢٢ — الملائكة (نازك) ٢١ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ١٠٩ ،
 ١٤٢ ، ١٤٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤
 ٢٢١ — مندور (د. محمد) ٢١ ، ٢٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ١٠١
 ٢٢٤ — منصور (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٥
 ٢٢٦ — المنفلوطي (مصطفى لطفي) ١٠٨
 ٢٢٧ — مهران (الفتى — شخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
 ٢٢٨ — موسى (سلامه) ٢٦ ، ٤١ ، ٥٧

ن

- ٢٢٩ — النابغة ٣٥
 ٢٤٠ — ناجي (د. ابراهيم) ٣١
 ٢٤١ — نجيب (مجدي) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٧
 ٢٤٢ — نجيم (جوزيف) ٣٨ ، ٤١
 ٢٤٣ — نشأت (د. كمال) ٤٣
 ٢٤٤ — نعيمه (ميخائيل) ١٠٧
 ٢٤٥ — النقاش (رجاء) ٤١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٨
 ٢٤٦ — النويهي (د. محمد) ٥٤ ، ٥٥
 ٢٤٧ — نيرودا (بابلو) ١٧ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
 ٢٤٨ — نيسابور ٩٧
 ٢٤٩ — نيكسون (ريتشارد) ١٩٧ ، ١٩٨

- ٢٥٠ — هازلت (وليم) ٢٠
 ٢٥١ — هايدغر ١٢٤
 ٢٥٢ — هلال (د. محمد غنيمي) ١٦٢
 ٢٥٣ — هولاكو ٢١٩ ، ٢٢٠

- ٢٥٤ - وردزورث ١٤ ، ٢٠
٢٥٥ - ويتمان (وولت) ٣٥

- ٢٥٦ - اليازجي (فاصيف) ١٠٤
٢٥٧ - ياغي (د٠ عبد الرحمن) ٢٣٨
٢٥٨ - يعقوب (شخصية توراتية) ٧٢
٢٥٩ - يوسف (عبد المنعم عواد) ٧٧
٢٦٠ - بيتس ١١

الفهارس

المراجع

١ - دراسات في نقد الشعر

ب - مجموعات شعرية

ج - مجلات وصحف ودوريات

أ - دراسات في نقد الشعر :

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١ قضايا الشعر المعاصر	نازك الملائكة	دار الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٢
٢ جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث	عبد العزيز الدسوقي	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٦٠
٣ الشعر المصري بعد شوقي	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٥
الشعر المصري الجزء الثاني	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٧
الشعر المصري الجزء الثالث	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٨
٤ من الشعر	د. محمد مندور	المكتبة الثقافية	الأولى ؟
٥ قضايا جديدة في أدبنا الحديث .	د. محمد مندور	دار الآداب	الأولى ١٩٥٨
٦ الشعر العربي غناؤه - إنشاده - وزنه	د. محمد مندور	لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة	الأولى ١٩٤٣
٧ النقد المنهجي عند العرب	د. محمد مندور	سعد مصر بالقاهرة	الثالثة ١٩٦٤
٨ القومية العربية والشعر المعاصر	د. ماهر حسن فهمي	مؤسسة المطبوعات الحديثة بالقاهرة .	؟ ؟
٩ حركة البعث في الشعر العربي الحديث	د. ماهر حسن فهمي	النهضة المصرية	الأولى ١٩٦١
١٠ فنون الأدب الشعبي .	أحمد رشدي صالح	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦
١١ دراسات عربية وعربية	د. لويس عوض	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
١٢ دراسات في أدبنا الحديث	د. لويس عوض	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦١

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١٣ فن الشعر	هوارس / د. لويس عوض	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٧
١٤ بروميثيوس طليقا	شلي / لويس عوض	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٧
١٥ الشاعرة العربية المعاصرة	د. عائشة عبد الرحمن	معهد الدراسات العربية الأولى	١٩٦٣
١٦ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .	مصطفى السحرقي	المقتطف والمقطم	الأولى ١٩٤٨
١٧ شعر اليوم	مصطفى السحرقي	رابطة الأدب الحديث بالقاهرة	الأولى ١٩٥٧
١٨ النقد الأدبي من حلال تجاربي	مصطفى السحرقي	معهد الدراسات العربية	الأولى ١٩٦٢
١٩ الفترة الحرجة	رياض نجيب الريس	المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت	الأولى ١٩٦٥
٢٠ أدباء ومواقف	رجاء النقاش	المكتبة العصرية بيروت	الأولى ١٩٦٥
٢١ قصة الشعر الجديد	د. محمد الوبيسي	معهد الدراسات العربية الأولى	١٩٦٤
٢٢ الحرية والطوفان	جبرا إبراهيم جبرا	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢٣ علي محمود طه الشاعر والإنسان أنور المعداوي		وزارة الثقافة بغداد	الأولى ١٩٦٥
٢٤ العاميات الشعبية في لبنان	يوسف خطار الحلو	مطبعة النجاح بيروت	الأولى ١٩٥٥
٢٥ في الشعر الأوربي المعاصر	د. عبد الرحمن بدوي	الأنجلو بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٢٦ أدب المقاومة في فلسطين المحتلة	غسان كنفاني	الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٦
٢٧ الشعر العربي الحديث وروح العصر .	حليل كمال الدين	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٤
٢٨ البحث عن الجنود	خالدة سعيد	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢٩ الشعر في معركة الوجود	مجموعة من النقاد العرب	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٣٠ الأسطورة في الشعر المعاصر	أسعد رزوق	دار مجلة آفاق بيروت	الأولى ١٩٥٩
٣١ عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث	د. إحسان عباس	دار صادر بيروت	الأولى ١٩٥٥

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٣٢ نزار قباني شاعراً وإسائياً	محيي الدين صبحي	الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٤
٣٣ شعراء المدرسة الحديثة	م.ل. رورتال	المكتبة الأهلية بيروت	الأولى ١٩٦٣
	ترجمة جميل الحسني		
٣٤ أدونيس	جيمس فريزر - ترجمة	دار الصراع الفكرية بيروت	الأولى ١٩٥٧
٣٥ الشعر والتحرية	أرشيبا لدمكليش ترجمة	دار اليقظة العربية	الأولى ١٩٦٣
	سلمى الخضراء الجيوسي للتأليف والترجمة		
٣٦ أراجون شاعر المقاومة	مالكوكم كولي - بيتريك. رودس ترجمة	مكتبة المعارف بيروت	الأولى ١٩٥٩
	عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسى		
٣٧ الشعر والتأمل	روستريفور هاملتون	المؤسسة المصرية	الأولى ٤
	ترجمة د. محمد مصطفى	العامية - القاهرة	
	بدوي وزارة الثقافة		
٣٨ الشعر	لويز بوجان - ترجمة	دار الثقافة بيروت	الأولى ١٩٦١
	سلمى الخضراء الجيوسي		
٣٩ الشعر كيف نفهمه وتلقوه	إليزابيث دور - ترجمة	مكتبة منيمية بيروت	الأولى ١٩٦١
	د. محمد إبراهيم الشوش		
٤٠ مبادئ النقد الأدبي	أ.أ. ريتشاردر	المؤسسة المصرية العامة الأولى ٤	
	ترجمة د. مصطفى بدوي	وزارة الثقافة بالقاهرة	
٤١ العلم والشعر	أ.أ. ريتشاردز	الأنحلو - بالقاهرة	الأولى ٤
	ترجمة د. مصطفى بدوي		
٤٢ الأديب وصاعته	إعداد روى كاردن	مكتبة منيمية بيروت	الأولى ١٩٦٢
	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا		
٤٣ الرومانتيكية في الأدب الإنجليزى	مجموعة من الكتاب	الألف كتاب - الإدارة الأولى ١٩٦٤	
	ترجمة عبد الوهاب المسيري العامة للثقافة بالقاهرة		
	ومحمد علي زيد		
٤٤ دراسات في النقد	آلن تيت ترجمة د.	مكتبة المعارف بيروت	الأولى ١٩٦١
	عبد الرحمن ياغي		

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦١	الأنجلو- القاهرة	جان بول سارتر ترجمة د. غنيمي هلال	ما الأدب	٤٥
الأولى ١٩٦٥	الأدب - بيروت	جان بول سارتر ترجمة جورج طرابيشي	بودلير	٤٦
الأولى ١٩٦٣	الدار القومية بالقاهرة	مارتن هيدجر ترجمة د. عثمان أمين	في الفلسفة والشعر	٤٧
الأولى ١٩٦٧	دار الكاتب العربي بالقاهرة	كلود روا - ترجمة مكتبة المعارف . بيروت الأولى ؟	ماذا أضافوا إلى ضمير العصر غالى شكرى	٤٨
		عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسى	بول ايلوار مغنى الحب والحرية	٤٩
الأولى ١٩٦١	المكتبة الأهلية بيروت	لورنس طوميس ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	روبرت فروست	٥٠
الأولى ؟	الأنجلو بالقاهرة	ستيفن سبندر - ترجمة د. مصطفى بدوى	الحياة والشاعر	٥١
الأولى ١٩٦١	الأهلية بيروت	ليونارد انجر - ترجمة د. عبد الرحمن ياغى	ت. س. إليوت	٥٢
الأولى ١٩٦٢	الأهلية بيروت	وليام يورك تندرال. ترجمة عيسى يوسف بلاطه	والاس ستيفنز	٥٣
الأولى ؟	الأنجلو بالقاهرة	أندريه مورا . ترجمة فؤاد أندراوس	شلى	٥٤
الأولى ١٩٦٦	الدار المصرية بالقاهرة	مجموعة من النقاد	مأساة الإنسان في شعر عبد الوهاب البياتي	٥٥
الأولى ١٩٥٥	مكتبة مصر	د. عبد القادر القط	في الأدب المصرى المعاصر	٥٦
الثانية ١٩٥٠	النهضة المصرية	عباس محمود العقاد	شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى	٥٧
الرابعة ١٩٥٤	المطبعة العصرية بالقاهرة	إبراهيم عبد القادر المارنى	حصاد المشيم	٥٨
الثانية ١٩٥٣	الحائجي بالقاهرة	د. طه حسين	حافظ وشوقي	٥٩

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٦٠ نقد الشعر	أبو الفرج قدامة بن جعفر الخانجي بالقاهرة	الطبعة الثانية ١٩٦٣	
٦١ كتاب الصناعتين	أبو هلال العسكري تعليق محمد أمين الخانجي	محمد صبيح بالأزهر الثانية ؟	
٦٢ ليال خمس مع أبي تمام	محمد عبده عزام	الكاتب المصري	الأولى ١٩٤٨
٦٣ ابن قتيبة	د. عبد الحميد سند الحندي	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٣
٦٤ عبد القاهر الجرجاني	د. أحمد أحمد بدوي	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٢
٦٥ أحمد فارس الشدياق	محمد عبد الغنى حسن	المؤسسة المصرية	الأولى ؟
٦٦ الشعر العربي في المهجر	محمد عبد الغنى حسن	الخانجي بالقاهرة	الأولى ١٩٥٥
٦٧ الشعر العربي في المهجر الأمريكي	وديع ديب	دار ريمحاني . بيروت	الأولى ١٩٥٥
٦٨ أدبنا وأدباؤنا في في المهاجر الأمريكية	جورج صيدح	العلم للملايين . بيروت	الثانية ١٩٥٧
٦٩ الفريد دى موسى	صلاح الدين الشريف	المقتطف	الأولى ١٩٤٦
٧٠ الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه	د. يوسف عز الدين	الدار القومية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٧١ دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية	د. صفاء خلوصي	الرابطة . بغداد	الأولى ١٩٥٨
٧٢ الأسس النفسية للإبداع الفني « في الشعر خاصة »	د. مصطفى سويف	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٥١
٧٣ دراسات في الشعر والمسرح	د. مصطفى بدوي	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦٠

ب - مجموعات شعرية :

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٠	دارمجلة شعر بيروت	بدر شاكر السياب	أنشودة المطر	١
؟	دارمكتبة الحياة بيروت	بدر شاكر السياب	أزهار وأساطير	٢
الأولى ١٩٦٠	العلم للملايين بيروت	بدر شاكر السياب	متزل الأفتان	٣
الأولى ١٩٦٠	العلم للملايين بيروت	بدر شاكر السياب	المعبد الغريق	٤
الأولى ١٩٦٥	دارالطليعة بيروت	بدر شاكر السياب	شناشيل ابنة الجبل	٥
الأولى ١٩٦١	شعر دار مجلة	علي أحمد سعيد	أغاني مهيار الدمشقي	٦
الثانية ١٩٥٩	دار مجلة شعر	علي أحمد سعيد	أوراق في الريح	٧
الثانية ١٩٦٣	دارمجلة شعر	علي أحمد سعيد	قصائد أولى	٨
الأولى ١٩٦٥	دارمجلة شعر	علي أحمد سعيد	كتاب التحولات والهجرة مع علي أحمد سعيد	٩
			في أقاليم النهار والليل	
الأولى ١٩٥٧	دار الآداب	صلاح عبد الصبور	الناس في بلادى	١٠
الثانية ١٩٦٥	دار الآداب	صلاح عبد الصبور	أقول لكم	١١
الأولى ١٩٦٤	دار الآداب	صلاح عبد الصبور	أحلام الفارس القديم	١٢
الأولى ١٩٦٦	دار الآداب	صلاح عبد الصبور	مأساة الحلاج	١٣
الثالثة ١٩٦٢	دارالطليعة بيروت	خليل حاوي	نهر الرماد	١٤
؟	دارالطليعة بيروت	خليل حاوي	النأى والريح	١٥
الأولى ١٩٦٥	دار الآداب	خليل حاوي	بيادر الجوع	١٦
الأولى ١٩٥٩	دار الآداب	أحمد عبد المعطى حجازي	مدينة بلا قلب	١٧
الأولى ١٩٦٥	دار الآداب	أحمد عبد المعطى حجازي	لم يبق إلا الاعتراف	١٨
	المكتب التجاري بيروت الرابعة ١٩٦١	نزار قباني	قالت لي السمراء	١٩
	المكتب التجاري بيروت الخامسة ١٩٦١	نزار قباني	طفولة نهد	٢٠
الرابعة ١٩٦١	» » »	» » »	أنت لي	٢١
الثالثة ١٩٦٠	» » »	» » »	سامبا	٢٢
الخامسة ١٩٦١	» » »	» » »	قصائد	٢٣
الثانية ١٩٦١	» » »	» » »	حبسني	٢٤
الأولى ١٩٥٩	دارمجلة شعر	جبرا إبراهيم جبرا	تموز في المدينة	٢٥

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٤	المؤسسة الوطنية بيروت	جبرا إبراهيم جبرا	المدار المغلق	٢٦
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر	أنسى الحاج	لن	٢٧
الأولى ١٩٦٣	»	»	الرأس المقطوع	٢٨
الأولى ١٩٦٥	المكتبة العصرية بيروت	»	ماصى الأيام الآتية	٢٩
الأولى ١٩٥٤	دار الشرق الجديد بيروت	توفيق صايغ	ثلاثون قصيدة	٣٠
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر بيروت	»	القصيدة كـ	٣١
الأولى ١٩٦٣	المؤسسة الوطنية بيروت	»	معلقة توفيق صايغ	٣٢
الأولى ١٩٥٩	دار مجلة شعر	محمد الماعوط	حزب في ضوء القمر	٣٣
الأولى ١٩٦٦	»	»	غرفة بملايين الجدران	٣٤
الأولى ١٩٥٢	دار الفن الحديث القاهرة	معين بسيرو	المعركة	٣٥
الأولى ١٩٥٧	دار الفكر بالقاهرة	»	الأردن على الصليب	٣٦
الأولى ١٩٦٤	دار الآداب بيروت	»	فلسطين في القلب	٣٧
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	حسن فتح الباب	من وحى بورسعيد	٣٨
الأولى ١٩٦٥	الأنجلو بالقاهرة	»	فارس الأمل	٣٩
الأولى ١٩٦٢	دار المعارف بالقاهرة	عبد الرحمن الشرقاوي	مأساة جميلة	٤٠
الأولى ١٩٦٦	الدار القومية	»	الفتى مهران	٤١
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر	يوسف الحال	قصائد في الأربعين	٤٢
الأولى ١٩٥٨	»	»	البئر المهجورة	٤٣
الأولى ١٩٦٤	»	»	قصائد مختارة	٤٤
الأولى ١٩٦٥	المكتبة العصرية بيروت	بلند الحيدري	خطوات في الغربية	٤٥
الأولى ١٩٦٥	الدار القومية بالقاهرة	كامل أيوب	الطوفان والمدينة السمراء	٤٦
الأولى ١٩٥٩	دار المعارف بلبان	مختارات من إعداد	الشعر والشعراء في العراق	٤٧
الأولى ١٩٥٩	»	أحمد أبوسعد	الشعر والشعراء في السودان	٤٨
الأولى ١٩٤٧	مطبعة الكرنك بالعبالة الأولى	د. لويس عوض	بلوتلاند	٤٩
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	حيلي عبد الرحمن	قصائد من السودان	٥٠
		وتاج السر		
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر العربي بالقاهرة	فوزي العتيل	عبر الأرض	٥١

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٦	الدار القومية بالقاهرة	ملك عبد العزيز	قال المساء	٥٢
الأولى	دار الفكر القاهرة	عبد الوهاب البياتي	المجد للأطفال والزيتون	٥٣
الأولى ١٩٦٠	العلم للملايين بيروت	»	كلمات لا تموت	٥٤
الأولى ١٩٦٥	دار الآداب الأولى	»	سفوف الفقر والثورة	٥٥
الأولى ١٩٦٦	»	»	الذي يأتي ولا يأتي	٥٦
الأولى ١٩٦٦	»	فتحي سعيد	فصل في الحكاية	٥٧
الأولى ١٩٦٦	وزارة الثقافة ليبيا	علي محمد الرقيعي	أشواق صغيرة	٥٨
؟	الجمعية الأدبية المصرية الأولى	أحمد كمال زكي	أناشيد صغيرة	٥٩
الأولى ١٩٥٥	دار الفكر الجديد بيروت	شوقي بغدادي	أكثر من قلب واحد	٦٠
الأولى ١٩٥٤	الحانحي بالقاهرة	حليمة رضا	اللحن الباكي	٦١
الأولى ١٩٦٥	دار المعرفة القاهرة	بدر توفيق	إيقاع الأجراس الصلدة	٦٢
الأولى ١٩٥٩	حلقة الثريا بيروت	شوقي أبي شقا	أكياس الفقراء	٦٣
الأولى ١٩٦٣	دار مجلة شعر	»	ماء إلى حصار العائلة	٦٤
الأولى ١٩٦٠	»	»	خطوات الملك	٦٥
الأولى ١٩٦٣	المكتبة العصرية	خليل أحمد خليل	الصوت الآخر	٦٦
الأولى ١٩٦٣	دار الأدباء	عبد الرحيم غنيم	في ظل وادي الصمت	٦٧
الأولى ١٩٥٨	مطبعة الحياة بدمشق	إلياس فاضل	أوراق صريحة	٦٨
الأولى ١٩٦١	دار مجلة شعر	فؤاد رفقه	مرساة على الخليج	٦٩
الأولى ١٩٥٧	»	نزيير عظمة	اللحم والسنابل	٧٠
الأولى ١٩٦٢	المؤسسة الوطنية	رياض نجيب الريس	موت الآخرين	٧١
الأولى ١٩٦٢	»	علي الجندى	الراية المنكسة	٧٢
الأولى ١٩٦١	دار مجلة شعر	عصام محفوظ	أعشاب الصيف	٧٣
الأولى ١٩٦٣	»	»	السيف وبرج العداء	٧٤
الأولى ١٩٦٤	؟	ميشال طراد	ليش	٧٥
الأولى ١٩٥٧	؟	»	دولاب	٧٦
؟	دار النشر المصرية	عبد بدوي	شعبي المنتصر	٧٧
الأولى ١٩٦٠	؟	عبد بدوي	باقة نور	٧٨

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٧٩ كلمات غصبي	عبد به بدوى	الدار القومية	الأولى ١٩٦٧
٨٠ ألحان قلبي	مبارك حسن الخليفة	مكتبة وهبة بالقاهرة	١٩٦٤
٨١ أغاني الزاحفين	مجموعة من الشعراء المصريين	دار الديمقراطية الجديدة	؟
٨٢ كلمة سلام	صلاح جاهين	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٥
٨٣ موال عشاق القنال	»	»	الأولى ١٩٥٦
٨٤ عن القمر والطين	»	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦١
٨٥ رباعيات	»	»	الأولى ١٩٦٣
٨٦ قصاقيص ورق	»	الكتاب الذهبي بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٨٧ أغنيات مصرية	مجاهد عبد المنعم مجاهد	دار ممفيس بالقاهرة	الأولى ١٩٥٨
٨٨ قلبي وغازلة الثوب الأزرق	محمد إبراهيم أبوسنة	المكتبة العصرية بيروت	الأولى ١٩٦٥
٨٩ أغاني أفريقيا	محمد الفيتورى	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦
٩٠ عاشق من أفريقيا	»	دار الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٥
٩١ اذكرني يا أفريقيا	»	دار القلم بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٩٢ الأرض والعيال	عبد الرحمن الأبنودى	ابن عروس بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٩٣ صهد الشتا	مجدى نجيب	مكتبة الزنارى	الأولى ١٩٦٥
٩٤ صياد وجنية	سيد حجاب	ابن عروس بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٩٥ طائر الليل	حسن عباس صبحى	؟	؟
٩٦ فى العاصفة	كيلانى حسن سند	عالم الكتب بالقاهرة	؟
٩٧ ذكريات شباب	د. عبد القادر القط	مكتبة مصر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٨
٩٨ العندليب	عبد الله غانم	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٥٩
٩٩ رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى	ترجمة عبد الوهاب البياتى تقديم د. على سعد	مكتب المعارف - بيروت	الأولى ١٩٥٦
١٠٠ رياح آسيا	بابلونيرودا ترجمة ميشال سليمان	مكتبة المعارف بيروت	؟
١٠١ الديوان الشرقى للمؤلف الغربى	جيتة ترجمة د. عبد الرحمن بدوى	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٤
١٠٢ فصل فى الحكاية	فتحى سعيد	دار الآداب	الأولى ١٩٦٦

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	-
الأولى ؟	المؤسسة القومية	ماريا بانوش . ترجمة	من أم رومانية إلى أمريكا	١٠٣
		توفيق حنا وطلبة إبراهيم		
		موريس عواد	أغار	١٠٤
		سعيد عقل	بارا	١٠٥
		" "	قدموس	١٠٦
		" "	المجدلية	١٠٧
		" "	رندي	١٠٨
الأولى ١٩٦٠	الآداب	سلمى الجيوسى	العودة من السبع الحالم	١٠٩
الأولى ١٩٤٩	المعارف بعداد	نازك الملائكة	شظايا ورماد	١١٠
الأولى ١٩٥٧	الآداب بيروت	" "	قرارة الموجة	١١١
الثالثة ١٩٦٢	الآداب بيروت	عدوى طوقان	وجدتها	١١٢
الأولى ١٩٦٧	دارالكاتب العربى بالقاهرة	مهران السيد	مدلا من الكذب	١١٣
تحت الطبع	مخطوط	محمد عفيفى مطر	الجوع والقمر	١١٤

ج - مجلات وصحف ودوريات :

١	مجلة الآداب	البيروتية
٢	» شعر	»
٣	» الثقافة الوطنية	»
٤	» الأديب	»
٥	» حوار	»
٦	» أدب	»
٧	» المعرفة	السورية
٨	» أصوات	اللندنية
٩	» المحلة	القاهرية
١٠	» الكاتب	»
١١	» الشعر	»
١٢	» الشهر	»
١٣	» الرسالة الجديدة	»
١٤	» الأدب	»
١٥	» روز اليوسف	»
١٦	» صباح الخير	»
١٧	» جريدة المساء	»
١٨	» الجمهورية	»
١٩	» الأهرام	»

فهرس تحليلي

من

٥

● مقدمة الطبعة الثالثة

الفصل الاول : « شعرنا الحديث ٠٠ الى أين ؟ »

● التفرقة بين مصطلحات الشعر « الجديد »
و « الحر » و « المطلق » - التراث والمفهوم
الحضاري - الرؤيا الشعرية للعالم - أصول
الحدائث في الآداب الغربية

١٢-٧

● العلم والشعر ، الواقع والحلم - الفرق بين
« الرؤية » في القرن الماضي و « الرؤيا » بعد
الحرب العالمية الثانية - التناقض بين روح العصر
والقيم - الفاجعة في الآداب ، الحديثة ،

٢٠-١٢

● بوادر التمرد في الشعر العربي الحديث
(عصر النهضة) - تخلف الحضارة وتقدم الشعر
● العلاقة بين حركة التحرر العربية وثورة
الشعر العربي « الحديث » - تيار السلعية الجديد
- الرومانسية الاشتراكية - الرافضون - الرؤيا
الحديثة للشعر

٣٠-٢٢

الفصل الثاني : « صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث »

● مقدمات التجديد في الشعر العربي - محاولة
لويس عوض في « بلوتلاند » وترجمات باكتير
وأبي حديد من شكسبير ومؤلفاتهما الباكورة

٣٦-٢١

- ظهور الموجة الاولى في العراق : السياب والملائكة والبياتي والحيدري، واثار الثورة المصرية عام ١٩٥٢ وحركة التحرر العربي في تحرر الشعر ودور المعابر اللبنانية في احتضان الحركة الجديدة - فرصة الرؤية الميكانيكية لعلاقه الواقع بالهن وانعكاساتها السلبية على الشعر ٥٠-٢٧
- دور النقد التبشيري والابوي وطه-ور عام ١٩٥٦ كعلاقة سياسية مرتبطة بالشعر ، وصدور « البيانات » الشعرية الجديدة من النقاد والشعراء وبداية « الصراع الكبير » بين تيارات النقد والشعر ٥٥-٥٠
- الفصل الثالث . اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث
- شعر العامية المصرية من هؤاد حداد وصلاح جاهين الى عبد الرحمن الابنودي وسيد حجاب ، وتأصيل هذا الشعر في ابن عروس وبيرم التونسي ٦٨-٥٦
- شعر العامية اللبنانية بين ميشال طراد وموريس عواد وعبدالله غام وسعيد عقل ٧٢-٦٨
- التجربة الحديثه في شعر يوسف الخال و خليل حاوي وادونيس والبياتي وعبد الصبور ، وتحول التجريبية الى « رؤيا » للشعر والعالم ٧٧-٧٢
- هوامش على دفتر الشعر المصري الجديد ٨٢-٧٧
- «قصيدة النثر» في شعر اسى الحاج وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط ٩٥-٨٢
- « القصيدة الطويلة » عند البياتي وصلاح عبد الصبور ، وتبلور البنية الدرامية حتى ظهور المسرح الشعري الجديد في ادب عبد الرحمن الشرقاوي ١٠١-٩٥
- الفصل الرابع . « مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد »
- الجنود التاريخية للتجديد في النقد والشعر العربي القديم ، ثم في شعر المهجر ١١٠-١٠٢
- تعريف الشعراء الحديتين لتجربتهم الجديدة

- ١١٥-١١٠ كرويا في الخلق . أدونيس وعبد الصبور
- تعريف النقشاد المعاصرين للحدائث كمفهوم حضاري في النقد : عر الدين اسماعيل ، رجاء النقاش ، بدر الديب وآخرين
- ١٢٩-١١٥ الفصل الخامس : « المنهج في نقد الشعر الحديث »
- الاسطورة في الشعر عند أسعد زووق في ضوء منجزات « الحدائث » الغربية : اليوت اساسا ، والتطبيق على شعراء « البعث » التمزوي بمحاورة المختلفة ، الحضارية والدينية والسياسية
- ١٤٠-١٢٠ ● التراث والعصر في الشعر عند خالدة سعيد الباحثة عن الجذور والاصول والينابيع والمتوجهة دوما الى السماء والفروع والمصب
- ١٤٦-١٤٠ ● الغربية الوجودية في الشعر عند احسان عباس كما يطبقها على البياتي ، والتناقض الذي يثيره هذا المنهج مع مقومات الشعر المطروح للبحث
- ١٥٤-١٤٦ ● النقد الرومانسي عند محيي الدين صبحي وتحليله لشعر نزار قباني
- ١٦١-١٥٤ الفصل السادس . « ايدولوجية الشعر الحديث »
- تفرقة سارتر بين الالتزام في النثر والحرية في الشعر ، وتناقض هذه المفكرة في التطبيق
- ١٦٤-١٦٢ ● « شاعر بلا قضية » بمعنى انه لا يحيل القضية من مستواها السياسي او الاجتماعي الى المستوى النوعي للشعر
- ١٧٤-١٦٤ ● « قضية بلا شاعر » حيث يشنق الواقع باسم الواقعية ويقتال الشعر باسم الاشتراكية
- ١٧٩-١٧٤ ● « شاعر له قضية » واندغام الدات بالموضوع وانصهار الفكر والحدث في بوتقة العقل الخلاق ، فيتجسم المعادل الموضوعي و « تهرب » الشخصية
- ١٨٦-١٧٩ ● الايدولوجية كعنصر في تكوين الرؤيا الفنية
- ٢٠٠-١٨٦ الفصل السابع . « غربة الشاعر الحديث »
- شاعر من مصر وشاعرة من رومانيا وقضية

- الغربة والانتماء
 ٢١٢-٢٠١ ● غربة الشاعر في الزمان والمكان - البياتي
 ٢٢٩-٢١٢ كمثال
 ● من الغربة الى الاغتراب ، ومن الانتماء الى
 ٢٤٢-٢٢٩ الاستلاب - عبد الصبور كمثال

فهرس عام

الصفحة

٥	مقدمة الطبعة الثالثة
٧	الفصل الأول : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟
٣٠	الفصل الثاني : صراع المتناقضات في صفوف شعرنا الحديث
٥٦	الفصل الثالث : اتجاه السهم لحركة شعرنا الحديث
١٠٢	الفصل الرابع : مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد
١٣٠	الفصل الخامس : المنهج في نقد الشعر الحديث
١٦٢	الفصل السادس : ايدولوجية الشعر الحديث
٢٠١	الفصل السابع : غربة الشاعر الحديث
٢٤٥	فهرس الاعلام
٢٥٩	المراجع
٢٧٠	فهرس تحليلي

مؤلفات الدكتور غالى شكرى

(١) سلامة موسى وازمة الضمير العربى •

- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٦٢ •
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥ •
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥ •
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣ •

(٢) أزمة الجنس فى القصة العربية •

- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢ •
- الطبعة الثانية - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧ •
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ •

(٣) المنتمى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ •

- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤ •
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩ •
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢ •
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧ •
- الطبعة الخامسة - مكتبة اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨ •

(٤) ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم •

- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ •
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦ •
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢ •

(٥) ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟

- الطبعة الاولى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ .
- (٦) امريكا والحرب الفكرية •
- الطبعة الاولى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨ .

(٧) شعرنا الحديث ٠٠٠ الى اين ؟

- الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨ .
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .
- (٨) ادب المقاومة •
- الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠ .
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٩ .

(٩) مذكرات ثقافة تحتضر •

- الطبعة الاولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٠ .
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .

(١٠) معنى المأساة في الرواية العربية •

- الجزء الاول - الرواية العربية في رحلة العذاب •
- الطبعة الاولى - عالم الكتب - القاهرة ١٩٧١ .
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠ .

(١١) العقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب المعاصر •

- الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧١ .
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧ .

(١٢) تكريات الجيل الضائع

- الطبعة الاولى - وزارة الاعلام العراقية - بغداد ١٩٧٢ .
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢ •
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ •

(١٤) التراث والثورة •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣ •
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩ •
- الطبعة الثالثة - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٩٠ •

(١٥) عروية مصر وامتحان التاريخ •

- الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت ١٩٧٤ •
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١ •

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين ؟

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤ •
- الطبعة الثانية - المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥ •

(١٧) من الأرشيف السرى للثقافة المصرية •

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥ •

(١٨) عرس الدم فى لبنان •

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٦ •

(١٩) غادة السمان بلا أجنحة •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧ •
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩ •
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٩٠ •

(٢٠) يوم طويل في حياة قصيرة •

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ •

(٢١) النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨ •
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢ •
- الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢ •

(٢٢) الثورة المضادة في مصر •

- الطبعة العربية الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨ •
- الطبعة العربية الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٣ •
- الطبعة الثالثة - كتاب الأهالي - القاهرة ١٩٨٧ •
- الطبعة الفرنسية الأولى - دار لوسيكومور - باريس ١٩٧٩ •
- الطبعة الانجليزية الأولى - دار زد - لندن ١٩٨١ •

(٢٣) الماركسية والأدب •

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ •

(٢٤) اعترافات الزمن الخائب •

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ •
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢ •

(٢٥) انهم يرقصون ليلة رأس السنة •

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠ •

*

(٢٦) محاورات اليوم السابع •

- دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث •
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠ •

- (٢٧) البجعة تؤدع المصيااد
- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١
- (٢٨) دفاع عن النقد - خلفية سوسيولوجية
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١
- الطبعة الثانية - دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠
- (٢٩) محمد مندور ، الناقد والمنهج
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١
- (٣٠) بلاغ الى الراى العام
- الطبعة الأولى - دار اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨
- (٣١) دكتاتورية التخلف العربى
- ١ - مقدمة فى تأصيل سوسيولوجيا المعرفة
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٦
- (٣٢) الثقافة العربية فى تونس - الفكر والمجتمع
- الطبعة الأولى - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٨٦
- (٣٣) مواويل الليلة الكبيرة - رواية
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٥
- الطبعة الثانية - الدار التونسية - تونس ١٩٨٦
- ٣٤ - مرآة المنفى - اسئلة فى ثقافة النفط والحروب
- الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩
- ٣٥ - برج بابل - النقد والحدافة الشريفة
- الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩

٣٦ - اقواس الهزيمة - وعى النخبة بين المعرفة والسلطة •

- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٩ •

(٣٧) اقنعة الارهاب - البحث عن علمانية جديدة •

- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٩٠ •

(٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية الى نوبل •

- الطبعة الأولى - الهيئة العامة للاستعلامات - القاهرة ١٩٨٨ •

- الطبعة الثانية - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •

(٣٩) توفيق الحكيم - الجيل والطبقة والرؤيا •

- الطبعة الأولى - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •

(٤٠) الاقباط في وطن متغير •

- الطبعة الأولى - كتاب الامالى - القاهرة ١٩٩٠ •

مترجمات

انس المقاومة في فيتنام

- وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٦٩ •

رقم الإيداع . ٢٢٩٤ / ١٩٩١
الترقيم الدولي : ٨ - ٠٠٤٧ - ٠٩ - ٩٧٧

مطابع الشروق

القاهرة، ١٦ شارع حواد حى - ٥ . ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤

بيروت، ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ١٥٨٥٩ ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣



هذا الكتاب أحد أهم الأعمال الرائدة في نقد الشعر العربي الحديث ، فقد تابع الناقد الكبير الدكتور غالى شكرى ميلاد الحركة الجديدة في الشعر المعاصر وشارك في المعارك التى نشبت بين انصار القديم وانصار الجديد منحازا إلى القيمة الجمالية الحية وارتباطها بالحياة والإنسان . وبالرغم من أن المؤلف هو أحد مؤسسى « الحداثة » في النقد العربى الجديد ، إلا أن هذا التأسيس لم يكن نقلا للمناهج الغربية أو تقليدا لتطبيقاتها ، وإنما كان ومايزال حوارا خلاقا بين مكونات النص وعناصر التراث الإنسانى . وكان التحليل والمقارنة هما أداة الناقد الكبير فى استكشاف خصوصية الشعر العربى وتطوره وتفاعله مع مقومات الشعر الإنسانى فى العالم . وقد عالج الدكتور غالى شكرى فى هذه الدراسة التى أمست مرجعا أساسيا للباحثين أعمال الشعراء البارزين من مختلف الاتجاهات بدءا من عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة إلى أحمد عبد المعطى حجازى وادونيس وخليل حاوى وتوفيق صايغ وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب مرورا بمحمد عفيفى مطر ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم من أصحاب العلامات البارزة فى الشعر العربى الحديث .

(٢) دار الشؤون الثقافية

القاهرة ١٦ شارع حوادى حى - هاتف ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤

بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣